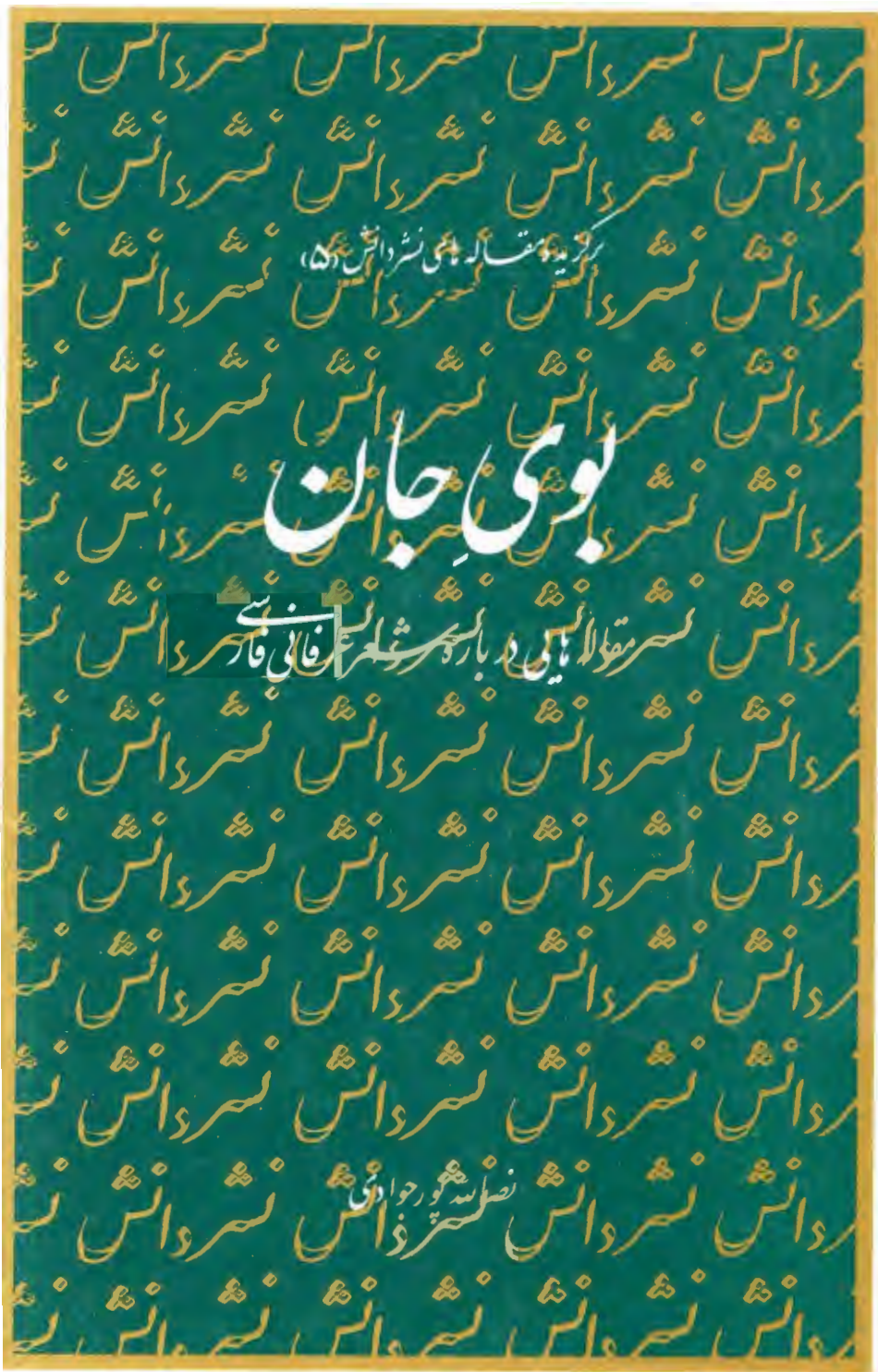




شابك: ۸-۶۹۶-۱-۰۶۹۴





1/14.

بومی جان

مقاله یابی درباره شعر عرفانی فارسی

موسسه فرهنگی و ادبی

کتابخانه و مرکز تحقیقات

نصرالله پورجوادی

مرکز نشر و پژوهش



برگزیده مقاله‌های نشر دانش (۵)
زیر نظر نصرالله پورجوادی

بوی جان
نصرالله پورجوادی

انتشارات مرکز نشر دانشگاهی
شماره مسلسل ۶۹۶

مسئولان فنی: حسین مشتاق، مجتبی نوری
تهیه کننده فهرست راهنما: محمدسعید حنایی کاشانی
صفحه آرا: شکوه پیله فروشها

چاپ اول ۱۳۷۲
تعداد ۳۵۰۰
حروفچینی: لاینوترون مرکز نشر دانشگاهی
لیتوگرافی: رحیمی
چاپ و صحافی: نوبهار
حق چاپ محفوظ است

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

پیشگفتار

مقاله‌هایی که در این مجموعه گرد آمده است در فاصله سالهای ۱۳۶۵ و ۱۳۷۰ نوشته شده و اغلب بلافاصله در نشر دانش به چاپ رسیده است. بعضی هم به دلایلی مدتی بعد از نگارش چاپ شده است. موضوعات همه مقالات به هم نزدیک است. بطور کلی من در فاصله سالهای مزبور سعی داشته‌ام که مبانی تصوف عاشقانه شعر فارسی را که در سوانح احمد غزالی بیان شده است در اشعار عاشقانه شعرای صوفی بخصوص حافظ بررسی کنم. مقاله «کرشمه حسن و کرشمه معشوقی»، که نخستین بار با نام «حسن و ملاحی» در نشر دانش انتشار یافت، یک جنبه از این بررسی را نشان می‌دهد. شعر صوفیانه فارسی که از قرن پنجم هجری در خراسان پدید آمده است اساساً نتیجه یک تجربه عمیق معنوی است؛ شهودی است که اهل معنی در خراسان بدان دست یافته و سپس سعی کرده‌اند که این تجربه را به زبان فارسی، بخصوص در شعر، بیان کنند. من کوشیده‌ام تا این مطلب را در اولین مقاله با نام «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی» تا حدودی توضیح دهم. مقاله مزبور در واقع مقدمه‌ای بود برای سلسله مقالاتی که من قصد داشتم درباره حکمت معنوی شعرای خراسان، بخصوص عطار، بنویسم. عطار اگرچه با فلسفه، به معنای مشایی آن، مخالف بوده است، ولی خود ذهنی فلسفی داشته و

اندیشه‌های حکیمانه او در مثنویهایش در ضمن حکایات گوناگون، از جمله حکایات دیوانگان، بیان شده است. در واقع، مثنویهای عطار خود نشان‌دهنده نوعی تفکر اصیل فلسفی در ایران است، تفکری که تأثیرش در فرهنگ ایرانی بیش از تأثیر فلسفه مشایی یا حتی اشراقی بوده است. مقاله «حکمت دیوانگان در مثنویهای عطار» که آن را به دنبال مقاله قبلی در اواخر سال ۱۳۶۶ نوشته‌ام (ولی در سال ۱۳۷۱ چاپ شده است) نگاهی است اجمالی به همین فلسفه. مفهوم دیوانگی در اشعار عطار راهی بود که می‌توانست در نهایت مرا به مسأله جنون و عشق، و از آنجا به تجربه عاشقانه عطار و بطور کلی صوفیان شاعر خراسانی هدایت کند، ولیکن این راه برای رسیدن به مقصود طولانی می‌نمود. راهی که مستقیماً مرا به این تجربه هدایت می‌کرد راه زبان بود، زبان شعر صوفیانه و عاشقانه فارسی، زبانی که اهل معنی تجربه و شهود خود را با آن بیان کرده بودند. برای بررسی این زبان بدیهی است که می‌بایست از الفاظ این زبان و معانی آنها آغاز می‌کردم، معانی که محققاً جنبه رمزی و نهادی داشت. این الفاظ، از حیث اهمیت، همه در یک ردیف نبودند. بعضی از آنها از بعضی دیگر مهمتر بودند و بعضی هم جنبه کلیدی داشتند. همان طور که در مقاله «شعر حرام، شعر حلال» نشان داده‌ام، بطور کلی الفاظ رمزی زبان شعر عاشقانه فارسی را که از قرن پنجم شکل گرفته‌اند می‌توان به دو دسته تقسیم کرد. یک دسته از آنها به اوصاف معشوق مربوط می‌شود، مانند رخ و زلف و خد و خال و غیره، و دسته دیگر به حالات عاشق، مانند مستی و باده و پیاله و جام و خرابات و نظایر آنها. به دنبال مقاله «شعر حرام، شعر حلال» قصد داشتم در طی چندین مقاله این بحث را از لحاظ تاریخی دنبال کنم. ابتدا سعی کردم که شکل‌گیری این زبان را در آثار احمد غزالی و عین‌القضاة همدانی بررسی کنم. مقاله مربوط به احمد غزالی را تمام کردم و با نام «عالم خیال از نظر احمد غزالی» در معارف (دوره ۳، شماره ۲، مرداد - آبان ۶۵) چاپ کردم. ولی در مورد عین‌القضاة و شعرا و نویسندگان بعدی هر چند که یادداشتهای فراوانی تهیه و در مقالات دیگر از آنها استفاده کردم، ولی موفق به اتمام آنها نشدم. از میان یادداشتهایی که بخصوص درباره معنای رمزی شاهد و مسأله اسامی اعضای بدن معشوق همان موقع جمع‌آوری کرده بودم، مطلبی است که بعداً با نام «شیرین در چشمه» در کنگره نظامی (در تابستان ۱۳۷۰) خواندم و سپس در نشر دانش چاپ کردم.

در سال ۱۳۶۷ به مناسبت بزرگداشت حافظ درصدد برآمدن تا یک یا دو مقاله درباره رندی حافظ بنویسم، البته از دیدگاهی که من به شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی

می‌نگریسته‌ام. دو مقاله نوشتم و هر دو را چاپ کردم، ولی مطلب تازه آغاز شده بود. در این دو مقاله فقط توانستم دربارهٔ روش و دیدگاه خود صحبت کنم و بگویم که رندی در چه ساحتی تحقق می‌یابد، ولی از صفات رند چیزی نگفته بودم. رند دارای دو صفت اصلی است، یکی مستی و دیگر شاهدبازی. من دربارهٔ هر يك از این دو صفت تحقیقاتی کردم. در واقع این دو صفت کلید معانی رمزی همان الفاظی بود که قبلاً بدان اشاره کرده بودم، یعنی الفاظ خمري از يك سو و اسامي اعضاي بدن معشوق از سوی دیگر. باری، بررسی تاریخی من منتهی به دو سلسله مقاله در نشر دانش شد، یکی با عنوان «رؤیت ماه در آسمان» و دیگر با عنوان «بادهٔ عشق». هر دو سلسله ناتمام مانده است.

مقالات بیشتر به همان صورتی که در چاپ اول بوده است در این مجموعه به چاپ رسیده است. در مواردی هم که تغییراتی داده شده است این تغییرات، چه در متن و چه در حواشی، زیاد نبوده است. مگر در مقالهٔ اول که علاوه بر تکمیل یادداشتها، بخش ششم آن بکلی بازنویسی شده است.

نصرالله پورجوادی

(۲۵ دی ۱۳۷۲)

فهرست مقاله‌ها

- (۱) حکمت دینی و تقدّس زبان فارسی ۱-۳۷
- (۲) حکمت دیوانگان در مثنویهای عطار ۲۸-۷۳
- روش حقیقت جویی: ۴۱ □ صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی: ۴۲ □
درس آزادگی: ۴۵ □ نکوهش غرور و خودبینی: ۵۰ □ روانشناسی
اندرپذیری: ۵۹ □ محرومیت نازپروردگان از رحمت الهی: ۶۴ □ تنبیه
دین فروشان و زاهدان: ۶۶
- (۳) «فقع گشودن» فردوسی و سپس عطار ۷۲-۱۲۲
- کنایه‌ای فراموش شده: ۷۲ □ فقاغ خوردن فردوسی در حمام: ۷۵ □ معنای
«فقع گشودن» در فرهنگهای لغت: ۸۰ □ معنای «فقع گشودن» در داستانی از
عطار: ۸۸ □ معنای «فقع گشودن» نزد شاعران: ۹۱ □ اوصاف فقاغ و شباهت
آن با شعر: ۹۴ □ روانشناسی شاعر در زایش شعر: ۹۹ □ تفاخر شاعر:
۱۰۶ □ شاعر ماضی و مرد حال: ۱۱۳ □ پیروی عطار از «فقع گشودن»
فردوسی: ۱۱۶
- (۴) شعر حرام، شعر حلال ۱۲۳-۱۴۷
- درآمد: ۱۲۳ □ شعر عاشقانه و آغاز پیوند آن با تصوف: ۱۲۶ □ هجویری و
شعر حرام: ۱۲۹ □ ابوحامد غزالی و شعر حلال: ۱۳۷

- (۵) شیرین در چشمه ۱۴۸-۱۷۰
- (۶) عشق خسرو و عشق نظامی ۱۷۱-۱۷۸
- (۷) کرشمه حسن و کرشمه معشوقی ۱۷۹-۱۹۷
- (۸) بوی جان ۱۹۸-۲۱۳
- (۹) رندی حافظ (۱) ۲۱۴-۲۴۷
- قربانی که از دست رفته است: ۲۱۴ □ حافظ شناسی و پدیدارشناسی: ۲۱۷ □
 رندی: هنر اصلی حافظ: ۲۱۹ □ ساحت‌های دوگانه معنی: ۲۲۲ □ برون‌معنی
 رندی: ۲۲۷ □ تمییز صفات از ذات: ۲۳۲ □ شهود ذات: ۲۳۴ □ افق تفکر
 حافظ: ۲۳۶ □ درجات عشق و مراتب وجودی انسان: ۲۴۰ □ مرتبه رندی در
 عشق: ۲۴۶
- (۱۰) رندی حافظ (۲) - زهد و رندی ۲۴۸-۲۸۸
- واژه‌های تحقیر آمیز و واژه‌های تحسین آمیز: ۲۴۹ □ نظرگاه عقلی و نظرگاه
 قلبی در ارزش‌گذاری: ۲۵۱ □ معنای زهد و جایگاه زاهد در رساله
 آداب‌العبادت شقیق بلخی: ۲۵۶ □ تحول معنی زهد از شقیق بلخی تا حافظ:
 ۲۶۰ □ ارزش خوف و زهد: ۲۶۶ □ زهد از نظرگاه عشق: ۲۶۷ □ نگاه رند به
 زاهد و ارزش عمل زاهد: ۲۷۰ □ خودخواهی زاهد و خودی رند: ۲۷۶ □
 نسبت رند و زاهد در ساحت برون‌معنی: ۲۸۰
- فهرست راهنما ۲۸۹-۲۹۸

بوی جان

حکمت دینی و تقدّس زبان فارسی

(۱)

فلسفه و تفکر فلسفی در تمدن اسلامی تاریخی دارد دیرینه و پرحادثه، با فراز و نشیبهای بسیار، اما سنت تاریخ نگاری در فلسفه سنتی است نسبتاً کم سابقه که عمر آن به يك قرن هم نمی رسد. این سنت خود ناشی از توجه خاصی است که متفکران و محققان غربی، بخصوص از زمان هگل به بعد، به سیر اندیشه ها و آراء فلسفی در غرب و پیوستگی آنها با یکدیگر مبذول داشته اند. تاریخ نگاران فلسفه در غرب ابتدا توجه خود را منحصرأ به سیر اندیشه در غرب معطوف کردند، و سپس فلسفه اسلامی را نیز به عنوان مرحله ای از مراحل سیر تفکر فلسفی غرب وارد این مطالعه کردند. در این مطالعه، محققان ابتدا فصل یا فصولی از تاریخ فلسفه را به بحث درباره آراء متفکران اسلامی اختصاص دادند^۱ و سپس به تدوین

(۱) این وضع را می توان کم و بیش در عموم تاریخهای فلسفه غربی ملاحظه کرد. در کتابهایی که در قرن بیستم در تاریخ فلسفه غرب نوشته اند فلسفه اسلامی به منزله بخشی است از تاریخ فلسفه قرون وسطی. در میان این گونه کتابها که به فارسی ترجمه شده است، مثلاً برتراند راسل فصل دهم از بخش مربوط به مدرسیان را به «فرهنگ و فلسفه اسلامی» اختصاص داده است. فردریک کاپلستون و امیل

کتابهای مستقل در این باب همت گماشتند. این سنت را البته محققان شرقی نیز از چندی پیش راساً پی گرفته و تا کنون نیز آثاری در این زمینه تألیف کرده‌اند. اما، بر روی هم، سنت تاریخ‌نگاری فلسفه اسلامی سنتی است جوان، و تعداد آثاری که تا کنون، چه به قلم محققان غربی و چه به قلم محققان شرقی، نوشته شده است، بسیار اندک است. وانگهی، در همین آثار معدود، به دلیل ناپختگی این سنت، نقایص و اشتباهاتی دیده می‌شود که بعضی از آنها بسیار اساسی است. پاره‌ای از این نقایص و اشتباهات را محققان تشخیص داده‌اند. ولی يك نقيصه مهم هست که تا کنون از نظر محققان و اسلام‌شناسان پوشیده مانده است و ما سعی خواهیم کرد آن را معلوم نماییم.

نقیصه‌ای که می‌خواهیم در اینجا شرح دهیم ناشی از غفلت مورخان فلسفه و حکمت اسلامی از حکمتی است که متفکران ایران با الهام از کلام الله مجید به زبان فارسی تصنیف کرده‌اند. حکمتی که در تاریخهای فلسفه و حکمت اسلامی از آن غفلت شده است، حکمتی است ذوقی که مشایخ ایرانی متناسب با فهم و ذوق خود از قرآن اقتباس کرده و مباحث آن را فقط به زبان فارسی، بخصوص در اشعار خود، بیان کرده‌اند. همین حکمت است که مبنای شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی را تشکیل داده است. به دلیل ارتباط این حکمت با شعر فارسی و بخصوص شعر صوفیانه، و با توجه به اهمیت و تأثیر شعر در زبان فارسی، حکمت ذوقی ایرانی اهمیتی بیش از مکاتب فلسفی دیگر، از قبیل فلسفه مشایی و حکمت اشراقی و حکمت متعالیه، در تاریخ فرهنگ و تفکر ایرانی داشته است.

با همه اهمیتی که حکمت ذوقی ایران در تاریخ تفکر ما داشته است، متأسفانه محققان و مورخان فلسفه، اعم از ایرانی و غیر ایرانی، تا کنون چندان توجهی به آن مبذول نکرده‌اند و این نقیصه‌ای است که به هر حال باید جبران کرد، چه تا



بریه هم که بخشهایی از کتابهایشان به فارسی ترجمه شده است همین کار را کرده‌اند. اما محمدعلی فروغی که در سیر حکمت در اروپا مانند مورخان اروپایی به شرح تاریخ فلسفه در غرب پرداخته است از این شیوه پیروی نکرده و بحثی در فلسفه اسلامی پیش نکشیده است و این خود درخور تأمل است. فقدان چنین فصلی در سیر حکمت در اروپا نقص این کتاب نیست بلکه تا حدودی حاکی از دقتی است که فروغی داشته است.

زمانی که ما اصول و مبانی حکمت ذوقی ایران را نشناخته‌ایم، نمی‌توانیم تصویر جامعی از تاریخ فلسفه در ایران ترسیم نماییم. البته، دامنه این موضوع بسیار وسیع است و نمی‌توان انتظار داشت که در یکی دو مقاله حق مطلب را ادا کرد. در این مقاله من سعی خواهم کرد ارتباط این مکتب را با خصوصیات معنوی ایران از يك سو و با کلام الله مجید از سوی دیگر توضیح دهم و ملازمت ذاتی این مکتب را با زبان فارسی بیان کنم. پاره‌ای از مباحث اصلی این مکتب را نیز در بعضی از مقالات دیگری که در همین مجموعه چاپ شده است شرح داده‌ام. و اما پیش از اینکه وارد بحث اصلی خود شوم، برای روشن شدن زمینه بحث لازم می‌بینم که دو اشتباه بزرگ را که در سنت تاریخ‌نگاری فلسفه اسلامی پیش آمده و محققان دیگر قبلاً بدانها پی برده‌اند ذکر کنم.

(۲)

یکی از مهمترین اشتباهات مورخان اولیه فلسفه اسلامی تصوّر محدودی است که از دامنه تاریخ تفکر فلسفی در اسلام داشته‌اند. این محدودیت را در نخستین کتاب مستقلی که محققى هلندی به نام ت. ج. دی بور نوشته است می‌توان ملاحظه کرد.^۲ دی بور در کتاب خود، پس از بحث درباره سوابق تفکر فلسفی در یونان و اسکندریه و تأثیر آن در کلام و تصوف اسلامی، سیر تفکر فلسفی مسلمانان را از آراء کندی و فارابی آغاز و به آراء ابوحامد محمد غزالی در ایران و ابن رشد و ابن خلدون در مغرب ختم کرده است. این دید محدود نسبت به دامنه تاریخ تفکر

(۲) چنانکه دی بور خود در دیباچه اثر خود ذکر کرده است قبل از او S. Munk خلاصه‌ای از سیر فلسفه در اسلام را در يك طرح مقدماتی تدوین کرده بوده است.

(S. Munk, *Melanges de Philosophie juive et arabe*, Paris, 1989).

ولی اثر دی بور دنباله آن طرح مقدماتی نیست، بلکه اثری است مستقل و در حقیقت اولین کتاب در تاریخ فلسفه اسلامی است. این کتاب به انگلیسی و فارسی ترجمه شده است. مشخصات کتابشناسی ترجمه انگلیسی آن چنین است:

T. J. De Boer. *The History of Philosophy in Islam*, Trans. Edward R. Jones. Dover Publications, New York, 1967 (first published by Luzac & Co. in 1903).

و مشخصات ترجمه فارسی آن چنین: تاریخ فلسفه در اسلام، از ت. ج. دی بور، ترجمه عباس شوقی، تهران، ۱۳۱۹ ش.

فلسفی در اسلام البته به دی‌بور اختصاص نداشته است. اروپاییان تا مدت‌ها بعد از دی‌بور همین تلقی را از تاریخ فلسفه اسلامی داشته‌اند. حتی محققان شرقی نیز به همین راه رفته‌اند، چنان که مثلاً حنا الفاخوری و خلیل الجبر، که هر دو از محققان عرب بوده‌اند و سال‌ها پس از دی‌بور تاریخ فلسفه اسلامی را با تفصیل بیشتر نوشته‌اند،^۳ به همین غفلت دچار شده و خاتم متفکران اسلامی را ابن‌رشد پنداشته‌اند.^۴

اشتباه و نقص کار دی‌بور و امثال او را بعضی از اسلام‌شناسان غربی، بخصوص متفکر فرانسوی هانری کربن^۵، و همچنین پاره‌ای از محققان مسلمان^۶ البته در سال‌های اخیر دریافته و تذکر داده‌اند، و امروزه کمتر کسی است که بخواهد باز هم لجاجت به خرج دهد و به سیر اندیشه فلسفی در اسلام از دیدگاه تنگ دی‌بور و امثال او نگاه کند. همچنان که به خوبی می‌دانیم، تفکر فلسفی در اسلام با ابن‌رشد یا ابن‌خلدون پایان نیافته، بلکه در ایران به همت بزرگانی چون خواجه نصیر طوسی (که قبل از ابن‌خلدون می‌زیسته) و میرداماد و ملاصدرا و دهها متفکر دیگر تا عصر حاضر ادامه یافته است. وانگهی، دی‌بور و حنا الفاخوری و خلیل الجبر و امثال ایشان حتی به همه متفکران بزرگ همان دوره‌ای که مدنظر ایشان بوده است توجه نکرده‌اند و لذا جای تفکر و آراء

(۳) تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، از حنا الفاخوری و خلیل الجبر، ترجمه عبدالمحمد آیتی، انتشارات زمان، تهران، ۱۳۵۵.

(۴) کتاب حنا الفاخوری و خلیل الجبر را چون به زبان فارسی ترجمه شده است به عنوان مثال ذکر کردیم ولی این نقیصه فقط در آثار محققان عرب نیست. در میان نویسندگان پاکستانی نیز مثلاً سعید شیخ در کتاب مطالعاتی در فلسفه اسلامی، مطالعات خود را به آراء ابن‌خلدون ختم کرده است. ر.ک. M. Saeed Sheikh. *Studies in Muslim Philosophy*. Lahore, 1962.

و همچنین محقق ترک، حلمی ضیا اولکن، در

Hilmi Ziya Ulken. *La Pensée de l'Islam*. Traduction française par G. Dubois, et al. Istanbul. 1953.

(۵) هانری کربن علت غفلت اروپاییان را از فلاسفه متأخر اسلامی (پس از ابن‌رشد) در این می‌داند که غربیان فقط به کسانی توجه کردند که آثارشان در قرون وسطای لاتینی منشأ اثر بوده است. رجوع کنید به مقدمه کربن بر کتاب المشاعر ملاصدرا، تهران، ۱۳۴۲، ص ۱.

(۶) مثلاً رجوع کنید به:

S. H. Nasr. *Islamic Studies*. Beirut, 1967. pp.113-4.

متفکرانی چون شیخ اشراق و امام فخر رازی نیز در آثارشان خالی است.^۷ بطور کلی بزرگترین اشکالی که در دید دی‌بور و امثال او وجود دارد غفلت ایشان از کوششهای فلسفی در ایران و بخصوص از آثار فارسی است. شیخ اشراق و خواجه نصیر و میرداماد و ملاصدرا و پیروان او تا عصر حاجی سبزواری همه ایرانی بودند؛ و چون اسلام‌شناسان غربی اصولاً از راه مطالعات عربی وارد حوزه اسلام‌شناسی شده‌اند، از فعالیت فکری ایرانیان غافل مانده‌اند، هرچند که آثار فلسفی این متفکران اساساً و گاهی منحصرأ به زبان عربی بوده است. البته، چنانکه گفته شد، بر اثر تذکر کسانی مانند کربن و چاپ و ترجمه و معرفی آثار این متفکران، نقیصه مزبور تا حدودی برطرف شده است چنان که مثلاً ماجد فخری در سیر فلسفه در جهان اسلام هم به شرح حکمة الاشراق سهروردی پرداخته است و هم به توضیح اجمالی حکمت متعالیه ملاصدرا^۸. از ماجد فخری با انصاف‌تر مرحوم میانمحمد شریف است که علاوه بر شرح حکمت سهروردی و ملاصدرا و مکتب اصفهان و حاجی سبزواری، فصولی هم در کتاب تاریخ فلسفه در اسلام به شرح تفکر فلسفی و عرفانی عرفای ایرانی، مانند مولوی و محمود شبستری، اختصاص داده است.^۹ با وجود همه این کوششها، متأسفانه باید گفت که نقیصه مزبور در تاریخهای فلسفه اسلامی آن طور که باید و شاید هنوز برطرف

۷) یکی از نخستین کسانی که توجه محققان را به اهمیت تفکر شیخ اشراق در تاریخ فلسفه و حکمت اسلامی جلب کرده است محمد اقبال لاهوری است. رک.

Muhammad Iqbal. *The Development of Metaphysics in Persia*. London. 1908.

این کتاب که به فارسی هم ترجمه شده است اثری است خام و مبهم و شاید تنها فایده آن جلب توجه محققان به جنبه‌های دیگر فلسفی در اسلام است، و الا اقبال در این اثر نشان داده است که تفکر ایرانی را درست نشناخته است. بزرگترین اشتباه او این است که حکمت ایرانی را با اعتقادات پیش از اسلام و بخصوص تنوید ملازم دانسته است، در صورتی که ایرانیان مسلمان عموماً پیوند خود را با عقاید غیراسلامی قطع کرده بودند.

8) Majid Fakhry. *A History of Islamic Philosophy*. London, 1983.

ترجمه این کتاب با عنوان سیر فلسفه در جهان اسلام به همت مرکز نشر دانشگاهی (تهران، ۱۳۷۲) منتشر شده است.

۹) کتاب شریف در اصل به زبان انگلیسی است و ترجمه فارسی آن در چهار جلد چاپ شده است. (م.م. شریف، تاریخ فلسفه در اسلام، ترجمه فارسی زیر نظر نصرالله پورجوادی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، جلد اول: ۱۳۶۲، جلد دوم: ۱۳۶۴، جلد سوم: ۱۳۶۷، جلد چهارم: ۱۳۷۰).

نشده است، و توجه به اندیشه فلسفی در عالم اسلام هنوز هم در محدوده زبان عربی محصور مانده است.

حصر تفکر فلسفی در اسلام به مطالبی که در آثار عربی نوشته شده است دومین اشتباه بزرگی است که مورخان فلسفه و حکمت اسلامی مرتکب شده‌اند. نقص کار مورخانی چون دی بور و خلیل الجر و حنا الفاخوری فقط این نبوده است که به فلاسفه و حکمای پس از ابن رشد، بخصوص ایرانیان، توجه نکرده‌اند، بلکه همچنین اشکال در این بوده است که ظرف زبانی تفکر اسلامی را صرفاً زبان عربی پنداشته‌اند و لذا از زبان دوم اسلامی، یعنی زبان فارسی، و آثاری که به این زبان نوشته شده است غافل مانده‌اند. این اشتباه بزرگ را نیز محققان ایران شناس، بخصوص هانری کرین، متذکر شده‌اند. کرین بخصوص به آثار متفکران ایرانی از قبیل ناصر خسرو و افضل الدین کاشانی، که همه آثارشان به فارسی بوده است، اشاره کرده است.^{۱۰} علاوه بر این متفکران که همه آثارشان به فارسی بوده است، پاره‌ای از فلاسفه و حکمای عربی نویس، از قبیل ابن سینا و سهروردی و خواجه نصیر، خود آثاری هم به فارسی نوشته‌اند و مورخان فلسفه و حکمت اسلامی از این آثار نیز غفلت کرده‌اند.

سؤالی که در اینجا می‌خواهیم مطرح کنیم این است که اگر مورخان فلسفه و حکمت اسلامی، علاوه بر مطالعه آثار عربی متفکران اسلامی، بخصوص از ابن رشد به بعد، به آثار فارسی ایرانیان، اعم از آثار کسانی که هم به عربی نوشته‌اند و هم به فارسی، مانند شیخ الرئیس و خواجه نصیر، و آثار متفکرانی که فقط به فارسی نوشته‌اند، مانند ناصر خسرو و بابا افضل، نیز توجه کنند و به بحث و بررسی این آثار همت گمارند، آیا نقیصه‌ای که در تاریخ نویسی فلسفه و حکمت اسلامی تاکنون وجود داشته است برطرف خواهد شد؟ در واقع هانری کرین در صدد برآمده است این نقیصه را تا حدی رفع کند، و به این منظور نه تنها به آثار عربی متفکران ایرانی بلکه به آثار فارسی ایشان نیز عنایت نموده است. ولی آیا کرین و همفکران او در این تلاش موفق بوده‌اند و عملاً توانسته‌اند نقیصه مزبور را

۱۰ رجوع کنید به هانری کرین، تاریخ فلسفه اسلامی، ترجمه اسدالله مبشری، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۸، ص ۲. (ترجمه فارسی این اثر حق کتاب را ادا نکرده است و لذا لازم است که ترجمه دیگری از آن به عمل آید.)

در تاریخ فلسفه و حکمت اسلامی برطرف کنند؟ این مسأله برای ما امروزه از لحاظ فرهنگی و فلسفی مسأله‌ای حیاتی است، و تا کنون کسی آن را مطرح نکرده است، چه رسد به آنکه پاسخ گفته باشد. پاسخی که ما می‌خواهیم به این سؤال بدهیم منفی است. قصد ما این است که نشان دهیم که در زبان فارسی حکمتی وجود داشته است که از نظر محققان تاریخ فلسفه و حکمت اسلامی پوشیده مانده است. این حکمت خود اصول و مبانی و مباحثی داشته است که در هیچ يك از آثار فارسی فلسفی که منظور نظر کربن و همفکران او بوده است بیان نشده است. اما قبل از اینکه به پاسخ سؤال فوق بپردازیم، لازم است تا حدودی جوانب این سؤال را بررسی کنیم.

(۳)

شکی نیست که مورخان فلسفه اسلامی در محدود کردن تفکر فلسفی به دوره‌ای معین و به مطالبی که فلاسفه و حکما به زبان عربی نوشته‌اند مرتکب اشتباه شده‌اند. اما نکته اینجاست که اشتباه این مورخان صرف غفلت از آثار فلسفی زبان فارسی، نظیر آثار ناصر خسرو و باباافضل، نیست. مسأله بسیار عمیقتر از این است. اشتباه این محققان و مورخان در محدود کردن مطالعات خود به زبان عربی نیست، بلکه محدود کردن تفکر به نوع خاصی از فلسفه یا حکمت است. چیزی که در تمدن اسلامی به عنوان تفکر فلسفی در نظر گرفته شده است سنتی بوده است که در یونان آغاز شده و از طریق آثار متفکران اسکندرانی به عالم اسلام منتقل شده است. البته، مسلمانان صرفاً ناقل این آراء فلسفی نبوده‌اند، بلکه به سهم خود در آن تصرفاتی کرده و کوشیده‌اند تا فلسفه یونانی را با عقاید اسلامی هماهنگ سازند. اما به هر حال تجربه‌ای که اساس فلسفه مشایی و تا حدودی حکمت اشراقی بوده است یونانی است، و این البته به معنای تخطئه افکار فلاسفه و حکمای اسلامی نیست.

باری، فلسفه یونانی نسبتی بوده است که حکمای قدیم یونان با وجود برقرار کردند، و براساس این تجربه نظام عقلی خاصی را بنا نهادند. سنتهای فلسفی که در تمدن اسلامی پیدا شد، اگرچه با روح توحید و اصول ایمان اسلامی هماهنگ شد، ولی به هر تقدیر اصل و اساس آنها همان تجربه یونانی بود. آن نظام عقلی و

فلسفی که از این تجربه یونانی پدید آمده بود، وقتی در قرن سوم هجری از طریق ترجمه آثار فلسفی یونانی و اسکندرانی وارد عالم اسلام شد، در ظرف زبان عربی ریخته شد. پس از اینکه متفکران مسلمان، مانند کندی و فارابی و ابن سینا، خود به تفکر پرداختند و نظامی را بر اساس تجربه خود تأسیس کردند، باز ظرف زبانی تفکر ایشان عربی بود و لذا تجربه فلسفی اسلامی که در اصل مبتنی بر تجربه یونانی بود به زبان عربی بیان گردید.

تفوق زبان عربی، به عنوان زبان وحی، بر زبان فارسی و گسترش و نفوذ آن، بخصوص در قرنهای اولیه، در سراسر عالم اسلام، و تجربه ای که مسلمانان در قرنهای سوم و چهارم در برخورد با علوم اوایل و فلسفه یونانی به زبان عربی داشتند موجب شد که زبان عربی همواره به عنوان ظرف اصلی تفکر فلسفی و کلامی در تمدن اسلامی باقی بماند. علت اینکه ایرانیان، حتی پس از احیاء زبان فارسی، فلسفه را به زبان عربی نوشتند، صرف نظر از جایگاه خاص این زبان در تمدن اسلامی، این بود که تفکر فلسفی (به معنای مشایی و نوافلاطونی) تجربه ای بود که با زبان عربی آغاز شده بود. هنگامی که این تجربه صورت می گرفت زبان فارسی هنوز در صحنه علم و ادب و تفکر شاخص نشده بود. ظهور این زبان در این صحنه از نیمه قرن چهارم و اوایل قرن پنجم آغاز شد. همین که این زبان از قرن پنجم جان تازه ای یافت، بتدریج موضوعات مختلف از جمله فلسفه و کلام و اصول عقاید و تصوف به این زبان نوشته شد. اما همان طور که می دانیم زبان فارسی نسبت به فلسفه همواره بیگانه ماند و متفکران ایرانی، که عموماً دوزبانه بودند، ترجیح دادند که تفکر فلسفی خود را عمده در ظرف زبان عربی بیان کنند. بدیهی است که این بیگانگی میان خود متفکر و زبان فارسی، که زبان مادری او بود، نمی توانست باشد، بلکه موضوع علم یعنی فلسفه بود که از این زبان بیگانه بود. متفکران دوزبانه، در فلسفه، عربی را بر فارسی ترجیح می دادند، چون زبان عربی برای تجربه فلسفی زبان اصلی بود و زبان فارسی زبان عاریتی. از این رو آثار فلسفی فارسی آثاری است که در حقیقت از ظرف اصلی خود خارج شده و در ظرف دیگری که در اصل محمل آن تجربه نبوده است ریخته شده است. این آثار، ولو اینکه در اصل به زبان فارسی تألیف شده باشند، باز بطور کلی نوعی ترجمه به شمار می آیند.

با توجه به این مقدمات، غفلت مورّخان فلسفه اسلامی از آثار فلسفی زبان فارسی، اگرچه ناموجه است، يك كمبود و ضایعه بزرگ و اساسی به شمار نمی آید و به هر تقدیر، با رعایت توصیه‌های محققانی که اهمیت آثار فلسفی فارسی را گوشزد کرده‌اند، می‌توان غفلت مزبور را براحتی جبران کرد. گفتیم «براحتی»، زیرا آثاری که مثلاً کر بن بدانها اشاره کرده، مانند رساله‌ها و کتابهای فارسی ناصر خسرو و شیخ اشراق و باباافضل، اگرچه به زبان فارسی تألیف شده است، مطالب آنها عموماً ادامه و بسط همان تجربه‌ای است که مسلمانان ابتدا و در اصل در ظرف زبان عربی ریختند و لذا مطالب این آثار با مطالبی که خود این نویسندگان دوزبانه یا همفکران ایشان به زبان عربی نوشته‌اند تفاوت ذاتی ندارد. مطالب کتاب فارسی ابن سینا یعنی دانشنامه علائی در آثار عربی او یعنی نجات و اشارات و شفا با تفصیل بیشتر بیان شده است و آراء اصلی شیخ اشراق نیز در حکمة الاشراق که به زبان عربی است، آمده است و رسایل فارسی او (به استثنای داستانهای رمزی فارسی و همچنین «رساله فی حقیقه العشق» که در واقع سهروردی در آنها به بیان تجربه عرفانی مشایخ ایرانی پرداخته است) از لحاظ فلسفی مطلب فوق‌العاده‌ای به مطالب آثار عربی او نمی‌افزاید. پس از این توضیحات، اکنون بپردازیم به پاسخ سؤال خود.

(۴)

اگر آثار فلسفی (به معنای عام لفظ) و مابعدالطبیعی در زبان فارسی منحصر به همین آثار بود، و اگر زبان فارسی صرفاً در خدمت بسط و توسعه اولین تجربه فلسفی به کار گرفته شده بود، در آن صورت زبان فارسی و آثاری که به این زبان نوشته شده است در تاریخ حکمت و فلسفه اسلامی شأن خاصی نمی‌داشت. اما حقیقت امر چنین نیست، و زبان فارسی در ساحت تفکر يك زبان عاریتی نبوده است. نفی تجربه فلسفی (تجربه‌ای که اصل آن مشایی و نوافلاطونی بوده) در زبان فارسی به معنای نفی کامل هرگونه تفکر اصیل در مباحث حکمت نیست. تاریخ تفکر در اسلام شاهد تجربه اصیلی بوده است مختص زبان فارسی. ایرانیان علاوه بر سهم شدن در تفکر فلسفی یونانی، به تجربه دیگری دست یازیده‌اند که کاملاً با تجربه نخستین فرق داشته است. این تجربه، چنان که

خواهیم دید، تجربه فلسفی (یونانی) نبوده است، بلکه خود نوعی حکمت بوده و ظرفی که این حکمت در آن ریخته شده زبان فارسی بوده است نه زبان عربی. به عبارت دیگر، ایرانیان خود به تفکری راه یافتند که ظهور معانی آن در صورت زبان فارسی انجام گرفت، و این تفکر، به خلاف تفکر فلسفی که به زبان عربی بیان شده بود و در اصل نسبتی بود که مسلمین با تجربه یونانی برقرار کرده بودند کاملاً اسلامی و نشأت گرفته از وحی محمدی (ص) بود. این نکته ای است که نه تنها محققان غیر ایرانی، بلکه خود ایرانیان نیز، از آن غفلت ورزیده اند و به همین دلیل است که تفکر فلسفی در ایران هنوز در وضع نابسامانی است و این نابسامانی به دلیل عدم پیوستگی ما با سنت اصیل فلسفی اسلامی در کشور ما بوده است.

تفکری که به عنوان يك تجربه خاص ایرانی در زبان فارسی در اینجا منظور نظر ماست تفکر فلسفی (به معنای یونانی، یعنی مشایی و نوافلاطونی) نیست، بلکه تفکری است که اساس آن در فرارفتن و گذشت از این تفکر فلسفی است. لذا این تفکر را در آثار فلاسفه اسلامی نمی توان جستجو کرد. این تفکر در آثار کسانی بیان شده است که ما تا کنون به عنوان صوفی شناخته ایم. این متفکران هر چند که به عنوان صوفی شناخته شده اند، نظام فکری آنان تکرار یا بسط تصوف کلاسیک که خود با زبان عربی در اسلام آغاز شده است نیست. چنان که خواهیم دید، تجربه این مشایخ، و در رأس آنان عطار، تجربه ای است مابعدطبیعی که خود ایشان گاهی از آن به عنوان حکمت یاد کرده اند. این حکمت، به خلاف تصوف کلاسیک، که در ظرف زبان عربی ریخته شد، مختص زبان فارسی بوده است. نسبت این حکمت با زبان فارسی موضوع مهمی است و لازم است درباره آن قدری توضیح دهیم.

(۵)

همان طور که می دانیم، زبان فارسی از نیمه دوم قرن چهارم آهسته آهسته وارد صحنه ادب و علم و تفکر عقلی شد. بزرگترین حادثه ای که در این زبان رخ داد، سرودن شاهنامه فردوسی بود. فردوسی را ما به حق احیاکننده زبان فارسی و

قومیت ایرانی دانسته‌ایم^{۱۱}، و اهمیت خاصی برای کارستریگی که او در پیش گرفت قائل شده‌ایم. در اهمیت این کار البته دیگران داد سخن داده‌اند، اما نکته‌ای که در این مطالعه باید بدان تأکید کرد آن نسبتی است که فردوسی - علیه‌الرحمه - میان قومیت ایرانی و زبان فارسی با اسلام برقرار کرد. کاری که در شعر فردوسی صورت گرفت ثبت موجودیت و هویت ایران در دفتر دین اسلام بود. شعر فردوسی شجره‌ای است که در سایه آن فرهنگ ایرانی و تاریخ و زبان این قوم با اسلام بیعت کرده است. از این لحاظ فردوسی براستی يك شخصیت دوران‌ساز در تاریخ فرهنگ ایران در دوره اسلامی است و شاهنامه سند پیوند معنویت فرهنگی ما با دیانت اسلام است^{۱۲}.

(۱۱) در این مقاله ما ناگزیر برای اثبات حکمت دینی در زبان فارسی از مفهوم قومیت استفاده کرده‌ایم، ولی مراد ما به هیچ وجه معنایی که بر اثر نفوذ نحله‌های جدید غربی به این لفظ داده‌اند نیست. معنایی که امروزه برای لفظ قومیت در نظر می‌گیرند نزدیک به معانی ناسیونالیسم و شووینیسم است. ناسیونالیسم و شووینیسم هر دو مفاهیم غیراسلامی است، و کسانی که در کشورهای اسلامی از این نحله‌ها جانبداری می‌کنند غالباً قصد دارند از اهمیت اسلام و ایمان اسلامی و فرهنگ و تمدنی که از این ایمان نشأت گرفته است بکاهند و حتی با حذف اسلام باعث تفرقه مسلمانان از یکدیگر شوند. مخالفت با این نحوه تفکر را نگارنده نیز کاملاً قبول دارد ولیکن ابراز این مخالفت را در لباس مخالفت با مفهوم «قومیت» غیراسلامی و نقض غرض می‌داند. لفظ و مفهوم «قوم» قرآنی است، و کلام الله مجید قومیت را در حق اقوام مختلف اثبات کرده است، ولی چیزی که از نظر اسلام نکوهیده و مردود است قومیتی است که در مقابل اسلام قرار داده می‌شود. امروزه کشورها و اقوام و قبایل مختلف اسلامی با آن مرزهای جغرافیایی و فرهنگی که به آنان تحمیل شده است از یکدیگر جدا مانده‌اند. اما برای ایجاد اتحاد میان مسلمین ما نمی‌توانیم منکر خصوصیت‌های فرهنگی و قومی ایشان بشویم. ایرانیان و هندیان و چینیان و تازیان اقوام مختلفی هستند با فرهنگها و زبانهای مختلف. بنابراین اختلاف اقوام واقعی است غیر قابل انکار، ولی این اقوام می‌توانند در يك چیز مشترك شوند و چیزی که اقوام مختلف اسلامی را به هم پیوند می‌دهد ایمان اسلامی است، و کسانی هم که بخواهند چنین وحدتی را ایجاد کنند باید به اثبات این وجه اشتراك در میان اقوام مختلف بپردازند، نه اینکه مفاهیم قرآنی را تغییر دهند یا آنها را از فرهنگ اسلامی حذف کنند. بهر تقدیر، کسانی که سعی می‌کنند برای حفظ وحدت میان مسلمین با مفهوم قومیت مخالفت کنند مرتکب يك اشتباه بزرگ می‌شوند و آن این است که این مفهوم قرآنی را در قالب نحله‌ها و «ایسمها»ی غربی تفسیر کنند و این گناه کمتر از گناه کسانی که با اثبات قومیت (منهای اسلام) سعی در ایجاد تفرقه میان مسلمین دارند نیست.

(۱۲) رك. «نگاهی دیگر به فردوسی»، از نگارنده. نشر دانش، سال هشتم، شماره ۱، آذر و دی ۱۳۶۶، ص ۲ تا ۹. چاپ دوم در کتاب نگاهی دیگر، تهران، ۱۳۶۸، ص ۲۹-۴۴.

یکی از مهمترین جنبه‌های شاهنامه زبان آن است. فردوسی در مورد تجربه معنوی خود می‌گوید: «عجم زنده کردم بدین پارسی»، و بدین نحو حیات دوباره ایران را ملازم احیاء زبان فارسی می‌داند. این ملازمه در حقیقت به نسبتی اشاره می‌کند که میان تفکر و زبان وجود دارد. زبان در یک تفکر عمیق و معنوی جنبه عارضی ندارد. زبان صورت و مجلای تفکر قلبی و تجربه معنوی و شاعرانه است. تجربه‌ای که در شعر فردوسی بیان شده است از لحاظ فرهنگی یک تجربه اصیل معنوی است، و این تجربه اصیل می‌بایست در ظرفی ریخته می‌شد که از لوازم ذات این فرهنگ بود. درست است که تجربه فردوسی تجربه‌ای است که در آن فرهنگ ایران با شریعت اسلام پیوند می‌یابد، و زبان اسلام، یعنی زبان وحی محمدی (ص) عربی است، ولیکن مولودی که از این پیوند به وجود آمد ایران جدید، یعنی ایران اسلامی بود. مجلای این تجربه هم می‌بایست زبان ایران جدید، یعنی فارسی باشد. این معنی در توضیحی که بعداً درباره نسبت میان زبان فارسی و وحی محمدی (ص) خواهیم داد روشنتر خواهد شد.

پیوندی که فردوسی میان ایران و اسلام برقرار کرد بیعتی بود که قوم ایرانی با شریعت اسلام کرد، و خطبه این بیعت به زبان فارسی خوانده شد. پس از این بیعت، زبان فارسی وارد مرحله جدیدی شد. این مرحله جدید را می‌توان مقدس شدن زبان فارسی خواند. تا قبل از آن، تنها زبانی که برای ایرانیان مقدس بود زبان عربی بود، و ایرانیان تجربه‌های دینی و معنوی خود را در ظرف زبان عربی بیان می‌کردند. اما از قرن پنجم به بعد زبان فارسی، بخصوص پس از تجربه فردوسی، بتدریج جنبه معنوی و مقدس به خود گرفت. البته، تجربه فردوسی هنوز ابتدای کار بود. اگر بخواهیم در اینجا از تمثیلی استفاده کنیم، تاریخ مقدس شدن زبان فارسی را می‌توانیم به حالات و مقامات سالکی تشبیه کنیم که پس از بیعت قدم در راه سلوک می‌گذارد تا به ذوق و کشف و شهود رسد. تجربه فردوسی بیعت زبان فارسی و تشرف آن به معنویت اسلامی بود، ولی در این مرحله هنوز از ذوق و حال و کشف و شهود خبری نبود. این ذوق و حال وقتی پیدا شد که زبان فارسی در دریای وحی محمدی (ص) فرو رفت و مجلای معانی برخاسته از قرآن شد. در اینجا ما از تجربه فردوسی به عنوان اولین قدم در راه معنویت و مقدمه تقدس زبان فارسی یاد کردیم، و این به دلیل نسبتی بود که میان زبان فارسی و

محتوای تجربه فردوسی برقرار شد. فردوسی بود که با تجربه اصیل خود ظرفیت و قابلیت جدیدی برای زبان فارسی به وجود آورد. این قابلیت را با قابلیت زبان فارسی برای ترجمه قرآن و تفسیر آن نباید یکی انگاشت. ترجمه قرآن از زبان عربی به زبانی دیگر مستلزم بیعت آن زبان و فرهنگ اهل آن زبان با اسلام نیست. قرآن امروزه به بسیاری از زبانهای جهان ترجمه شده است بی آنکه آن زبانها در يك تجربه معنوی با اسلام بیعت کرده باشند. در ایران نیز، چنان که می دانیم، اندکی قبل از فردوسی، قرآن و تفسیر قرآن را به زبان فارسی ترجمه کرده بودند. ولی این تجربه ها برای زبان فارسی جنبه عرضی داشت. ایرانیان البته در آن هنگام مسلمان بودند و ذوق کلام الهی را نیز دریافته بودند، ولی تجربه هایی که در بطن آن تفاسیر بود نسبتی با قومیت ایرانی نداشت و لذا آن تجربه ها اصلاً در ظرف زبان عربی ریخته شده و سپس به فارسی درآمده بود. پیش از اینکه ایرانیان بتوانند تجربه معنوی و ذوقی خود را از کلام الهی به زبان فارسی بیان کنند، می بایست پیوندی میان فرهنگ ایرانی و اسلام برقرار کنند. این پیوند، چنان که ملاحظه کردیم، در تجربه فردوسی تحقق پذیرفت، و در نتیجه زبان فارسی آماده درك معانی وحی الهی شد. ادراك این معانی و بیان آنها به زبان فارسی بود که این زبان را به صورت يك زبان مقدس درآورد.

(۶)

دورانی که ما از آن به عنوان مقدس شدن زبان فارسی یاد کردیم دورانی است که از اوایل قرن پنجم آغاز شده و در طی چند قرن مراحل تکامل معنوی و تقدس را پشت سر گذاشته و سرانجام در شعر لسان الغیب به اوج خود رسیده است. در اوایل قرن پنجم هجری زبان فارسی نونهالی بود که تازه قد برافراشته بود، و ابوریحان بیرونی (متوفی ۴۴۰ ه.ق) وقتی آن را با زبان عربی مقایسه می کرد از روی طعنه می گفت که زبان فارسی «جز به کار بازگفتن داستانهای خسروان و قصه های شبانه نیاید»^{۱۳}. اما اگر بیرونی دو قرن بعد زنده می شد و تواناییها و

(۱۳) ابوریحان بیرونی، صیدنه. به نقل از ترجمه این قسمت در مقاله داریوش آشوری تحت عنوان «زبان فارسی و کارکردهای تازه آن»، نشر دانش، سال ۷، ش ۴، خرداد - تیر ۱۳۶۶، ص ۶.

هنر نمایه‌های این زبان را ملاحظه می‌کرد یقیناً حرف خود را پس می‌گرفت. زبان فارسی پس از عصر بیرونی به سرعت وارد میدان علم و ادب شد و استعداد خود را در زمینه‌های گوناگون به فعلیت رسانید. مهمترین قلمروی که این زبان می‌بایست فتح کند قلمرو تفکر دینی بود^{۱۴}. آثار بزرگ و عمده‌ای چون شرح تعرف مستملی بخاری و کشف‌المحجوب هجویری و کیمیای سعادت غزالی و تفسیر سورآبادی و تصانیف نظم و نثر ناصر خسرو که همه در قرن پنجم نوشته شد حیثیت درخور اعتنایی برای زبان فارسی در حوزه معارف دینی کسب کرد، بطوری که حکیم سنایی در اوایل قرن ششم از روی اعتماد به نفس می‌توانست دم از برابری زبان فارسی و تازی زند.

ادعای برابری زبان فارسی و زبان عربی، که در حدیقه‌الحقیقه سنایی بیان شده است، از جهتی حیثیت زبان عربی را در ایران در قرن‌های گذشته (از قرن دوم تا پنجم) نشان می‌دهد و از جهتی دیگر قدرتمند شدن زبان فارسی را در آن عصر. آینده آن را در قرون بعد نیز تا حدودی مشخص می‌سازد. تا قرن پنجم زبان دینی در ایران منحصر به زبان عربی بود و عموم اهل علم و ادب، چه عرب و چه عجم،

(۱۴) اظهار نظری که بیرونی درباره تواناییهای زبان فارسی کرده است، با توجه به عصری که او در آن می‌زیست مایه تعجب نیست. تعجب در این است که بعضی از معاصران ما با ابوریحان همدستان شده می‌گویند: «در این هزاره‌ای که از روزگار ابوریحان گذشته، زبان فارسی در زمینه علم و فلسفه نتوانسته است چنان که باید زبانی کارآمد و هموار و خوش رکاب باشد، و اگر بجد در این کار نظر کنیم چه بسا با ابوریحان هم‌آواز شویم که زبان فارسی تا کنون بیشتر زبان ادبیات بوده است تا علم و فلسفه» (داریوش آشوری، همانجا).

این اظهار نظر غیر منصفانه حاکی از توقع بی‌جایی است که نویسنده محترم از زبان فارسی دارند. ابوریحان با وجود اینکه در صدر تاریخ علمی و ادبی زبان فارسی این زبان را بالنسبه عاجز می‌پنداشت، خودش کتاب التفهیم را به این زبان نوشت و ما دقیقاً نمی‌دانیم که این اثر اول به عربی نوشته شده و بعد به فارسی ترجمه شده یا بالعکس (رک. مقدمه جلال همایی به متن فارسی التفهیم، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۱۰ - ل). این اثر گراندقدر و همچنین آثاری که با اقتباس یا به تقلید از آن به فارسی نوشته شده است، مانند روضة‌المنجمین و کیهان‌شناخت و جهان‌دانش و نزهت‌نامه علانی، خود سند زنده‌ای است از قدرت زبان فارسی در زمینه علمی. و اگر آثار بیشتری در زمینه‌های علمی به فارسی نوشته نشده علتش ناتوانی زبان فارسی نبوده، بلکه عوامل دیگر بوده است. یکی از این عوامل منزلت علوم در تمدن قدیم بوده است. علمی که امروزه علوم دقیقه و تجربی خوانده می‌شود مقام و منزلتی که در تمدن جدید دارند در گذشته نداشتند. در زمینه فلسفه نیز البته آثار فارسی اندک شمار است، ولی علت آن نیز ضعف ←

می‌پنداشتند که تنها وسیله بیان معارف دینی زبان تازی است، و به تعبیر سنایی تازی زبان دین اسلام و پناه شریعت محمدی (ص) است. این پندار خود نتیجه حوادث تاریخی بود که در مسائل کلامی و مذهبی از يك سو و مسائل قومی از سوی دیگر پدید آمده بود.

مسئله زبان فارسی و استفاده از آن برای مقاصد دینی در قرن اول مطرح نبوده است. مسئله زبان فارسی به عنوان وسیله‌ای برای مقاصد کلامی از قرن دوم که در تاریخ تمدن اسلامی عصر زاینده‌گی است پیش کشیده شده است. یکی از مهمترین موضوعات فکری در این قرن کلام است، و از جمله مسائل فرعی که در این عصر پیش کشیده شده است بیان مباحث کلامی به زبان فارسی است. این مباحث عمده در شهرهای عراق، از جمله بغداد و بصره، و در محافل عربی زبان مطرح می‌شده است. اما بسیاری از علما و متفکران دینی در این شهرها ایرانی بودند، و لذا طبیعی بود که این دانشمندان گاه افکار و عقاید خود را به زبان مادری خویش یعنی فارسی بیان کنند^{۱۵}. مثلاً یکی از نخستین متکلمان بصره موسی بن-سیار اسواری بود که گفته‌اند در مجالس خود قرآن را برای عرب زبانها به عربی تفسیر می‌کرد ولی برای مخاطبان ایرانی خود (موالی) آن را به فارسی ترجمه و

→ زبان فارسی نبوده، بلکه دقیقاً دلایل فلسفی بوده است (این مطلب را در ضمن همین مقاله توضیح داده‌ایم). بطور کلی، زبان فارسی برای نشان دادن قدرت و هنر خود حوزه‌هایی را برگزیده که در تمدن قدیم مهمترین حوزه‌ها بوده است و آن همانا حوزه‌های ادب و همچنین حکمت دینی بوده است. فارسی‌زبانان نخواستند در میدان فلسفه (مشایی و نوافلاطونی) زیاد جولان دهند، و این میدان را بیشتر به زبان دوم خود یعنی زبان عربی سپردند. ولی این به معنای غفلت از تفکر فلسفی (به معنای عام لفظ) نبوده است. ما اگر تفکر فلسفی را به تفکر فلسفی مشایی و نوافلاطونی منحصر نکنیم، باید بگوئیم که زبان فارسی بیشتر زبان فلسفه بوده است. ادبیات فارسی را نباید صرفاً بیان «داستانهای خسروان و قصه‌های شبانه» تلقی کرد. بخش بزرگی از گنجینه ادب فارسی فلسفی است (فلسفه به معنای عام لفظ). در همین مقاله و مقاله‌هایی که به دنبال این خواهیم نوشت سعی کرده‌ایم تا حدودی ماهیت این فلسفه و حکمت را شرح دهیم تا بدین وسیله اجمالاً نشان دهیم که زبان فارسی در هزاره‌ای که از روزگار ابوریحان گذشته بیشترین هنر را در زمینه فلسفه و حکمت از خود نشان داده است. کربن هم این حکم کلی را که فارسی بیشتر «به القاء احساسات شاعرانه می‌تواند بپردازد تا به بیان مفاهیم دقیق فلسفی» رد کرده است (رک. قصه‌حی بن یقطان، منسوب به جوزجانی، مقدمه کربن، به ترجمه سیدجواد طباطبائی، چاپ سوم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۶، ص نه).

(۱۵) بنگرید به مقاله ژوزف فان اس در مقدمه بیست گفتار، از مهدی محقق، تهران، ۱۳۵۵. ص ده.

تفسیر می کرد^{۱۶}. در مورد نظام، متکلم معتزلی، نیز گفته اند که معنی اسامی فارسی را می فهمیده است^{۱۷}. مهمترین سندی که در مورد موجه بودن زبان فارسی در محافل دینی و کلامی قرن دوم در دست است فتوای ابوحنیفه (متوفی ۱۵۰ هـ.) در *الفقه الاکبر* است. مطابق این فتوا استفاده از کلمات فارسی برای نامیدن صفات خداوند تعالی جایز بوده است، به استثنای کلمه «دست»^{۱۸}. این روحیه اگر با مانعی مواجه نمی شد، زبان فارسی خیلی زود به صورت يك زبان دینی، در کنار زبان عربی، درمی آمد. اما حادثه مهمی که در اوایل قرن سوم با نهضت احمدبن - حنبل پیش آمد موجب شد که در پیشرفت این قضیه وقفه ای پدید آمد.

همان طور که اشاره کردیم، زبان فارسی در قرن دوم دست کم در بعضی از محافل و مجالس دینی و کلامی تا حدودی جای خود را باز کرده بود و ظاهراً بعضی متکلمان معتزلی و بطور کلی «عقل گرا» (راسیونالیست) یا خود ایرانی بودند و یا با ایرانیان معاشرت داشتند و زبان فارسی را گاه به کار می بردند. ولی با نهضت اهل حدیث به رهبری احمدبن حنبل و مخالفت سرسخت ایشان با متکلمان وضع عوض شد. احمدبن حنبل مدافع سنت بود و از آنجا که زبان پیغمبر (ص) عربی بود، استفاده از زبان عربی را عین پیروی از سنت تلقی می کرد. روی دیگر این سکه مخالفت با بدعت بود، یعنی هر چیزی که با سنت مغایرت داشت. بنابراین، استفاده از زبان فارسی از نظر او می توانست نوعی بدعت باشد که می بایست با آن مبارزه کرد. این روحیه به پیروان ابن حنبل، یعنی اهل حدیث و طرفداران سنت، منتقل گردید. و بدین ترتیب، اهل سنت و حدیث عملاً جزو مخالفان و دشمنان زبان فارسی درآمدند. البته، دلیل ایشان ظاهراً جنبه دینی داشت ولی در باطن انگیزه ایشان در مخالفت با زبان فارسی تعصبات قومی بود. ابن حنبل يك عرب متعصب بود، و دفاعی که وی از سنت پیغمبر (ص) می کرد از جهتی دفاع از سنت عربی و زبان این قوم بود. پیدایش نهضت شعبوی نیز شعله آتش مخالفت را در میان این عده تیزتر می کرد.

قرون سوم و چهارم عصری است که عقاید اهل حدیث و روحیه ایشان در تمدن

۱۶) بیست گفتار، ص ده (به نقل از فضل الاعتزال، قاضی عبدالجبار، تونس، ۱۹۷۴، ص ۲۷۱).

۱۷) همانجا.

۱۸) *الفقه الاکبر*، چاپ دوم، حیدرآباد، ۱۳۹۹ق، ص ۷.

اسلامی، بخصوص در بغداد و سپس در اصفهان و همچنین شهرهای مناطق دیگر، از جمله خراسان، بر عقاید مذهبی دیگر غلبه داشت. اهل سنت و حدیث نه تنها استفاده از زبان فارسی را در امور دینی مغایر با سنت بلکه حتی ضد آن می‌انگاشتند، و برای این منظور از احادیث ساختگی نیز استفاده می‌کردند.^{۱۹} در حالی که در قرن دوم بعضی از دانشمندان و مفسران قرآن را به فارسی ترجمه و تفسیر می‌کردند، پس از نهضت اهل حدیث در قرن سوم، ائمه اهل سنت در عراق حتی سخن گفتن به زبان فارسی را در مساجد مکروه می‌دانستند.^{۲۰} دلیل این امر هم معلوم بود. وقتی کسانی چون ابو عمرو بن العلاء عربی دانستن را عین دین می‌انگاشتند^{۲۱}، سخن گفتن به زبانی غیر از عربی خارج شدن از دین تلقی می‌شد. زبان فارسی نه تنها با دینداری مغایرت داشت، بلکه حتی، بنابر یکی از احادیث موضوعه، موجب ضعیف شدن «مروت» می‌گردید.^{۲۲} حتی از قول عمر بن خطاب نیز سخنی را نقل کرده‌اند که توصیه کرده بود «زبان عربی را بیاموزید، چه دانستن این زبان موجب ثبات عقل و ازدیاد مروت می‌گردد».^{۲۳} دشمنی اهل حدیث و بخصوص پیروان ابن حنبل با زبان فارسی و کاربرد آن در بیان موضوعات دینی تا اواسط قرن چهارم سخت مؤثر افتاد بطوری که هیچ اثر دینی در این دوره به زبان فارسی نوشته نشد. مخالفت با زبان فارسی برای بیان مقاصد دینی نه تنها از جانب علمای عرب نژاد بلکه حتی از جانب بعضی از علمای ایرانی، بخصوص پیروان ابن حنبل، نیز ابراز می‌گردید. این روحیه حتی تا قرن ششم نیز در میان بعضی از علمای دینی تداوم داشت. ولی از اواسط قرن چهارم علایم ضعف آن رفته‌رفته آشکار گردید. زبان فارسی ابتدا در لایه‌های بعضی از آثار علما و نویسندگان خراسان، به صورت کلمات یا عبارات کوتاه

۱۹) بنگرید به مقاله «شعوبیه» از گلدزیهر در

Ignaz Goldziher. *Muslim Studies*. Ed. S.M. Stern. George Allen & Unwin. vol. I. London, 1967. p.157.

۲۰) *الحوادث والبدع*، طرطوشی، ص ۱۰۴ (به نقل از گلدزیهر، پیشگفته، ص ۱۵۷).

۲۱) «... کان یقول العلم العربی هو الدین بعینه» (معجم‌الادبا، یاقوت، ج ۱، مؤسسه دارالفکر،

بیروت، ۱۴۰۰/۱۹۸۰م، ص ۴-۵۳).

۲۲) گلدزیهر، پیشگفته، ص ۱۵۷.

۲۳) «تعلّموا العربیة، فانها تثبت العقل و تزيد فی المروءة» (معجم‌الادبا، ج ۱، ص ۷۷).

ظاهر گردید. یکی از این نویسندگان حکیم الترمذی (متوفی حدود ۲۹۵هـ) بود که در آثار صوفیانه خود گاهی از کلمات فارسی استفاده می کرده است. اما آغاز فعالیت زبان فارسی، به عنوان یک زبان دینی، رسماً در نیمه قرن چهارم و با ترجمه تفسیر طبری آغاز گردید. زمینه استفاده از زبان فارسی در این عصر از چند جهت فراهم شده بود. یکی از این جهات تضعیف خلافت عباسی و در نتیجه تضعیف موقعیت دینی پیروان ابن حنبل بود. حکومت ایرانی و شیعی مذهب دیلمیان و همچنین حکومت ایرانی سامانیان و بطور کلی آگاهی قومی ایرانیان و شعرای فارسی زبان راه را برای خودنمایی زبان فارسی هموار می کرد. نفوذ روزافزون حنفیان و همچنین شافعیان در خراسان و پیدایش مذهب اشعری در کلام نیز به تضعیف موقعیت حنابله کمک می کرد و مجال بیشتری برای ظهور زبان فارسی مهیا می نمود. بعضی از اهل حدیث نیز سعی کردند با استناد به احادیث دیگر استفاده از زبان فارسی را از لحاظ دینی توجیه کنند. مثلاً عبدالله بن جعفر بن حیان (یا حبان) معروف به ابی الشیخ هم در کتاب اخلاق النبی و آداب و هم در طبقات المحدثین با صبهان احادیثی را نقل می کرد که در آنها پیغمبر (ص) از کلمات و عبارات فارسی استفاده کرده بود^{۲۴}. بنابراین، وقتی خود پیغمبر (ص) از فارسی استفاده کرده بود، پیروان سنت نیز می توانستند از این زبان در امور دینی استفاده کنند، بی آنکه متهم به بدعت گذاری شوند.

در قرن پنجم استفاده از زبان فارسی از امور ادبی و علمی فراتر رفت و رسماً به صورت یک زبان دینی درآمد. بزرگترین خدمتگزاران این زبان در عرصه دینی صوفیه بودند. هجویری اولین کتاب جامع را در تصوف تألیف کرد. همزمان، یا کمی قبل از او، نیز اسماعیل مستملی بخاری شرحی به زبان فارسی بر تعرف کلاباذی نوشت. حتی خواجه عبدالله انصاری نیز که یک صوفی حنبلی بود در مجالس خود به فارسی سخن می گفت و چندین کتاب و رساله را به زبان فارسی و به لهجه مردم هرات املاء کرد. و بدین ترتیب، فعالیت روزافزون زبان فارسی در زمینه های مختلف، چه در زمینه های ادبی و علمی، و چه تفسیر و تصوف و حکمت،

(۲۴) بنگرید به «قدیم ترین تاریخ اصفهان» (نقد کتاب طبقات المحدثین با صبهان)، به قلم نگارنده، (نشر دانش، سال ۹، شماره ۶، مهر و آبان ۱۳۶۸، ص ۳۹-۳۶).

وضع را در اوایل قرن ششم تغییر داده بود و زبان عربی تا حدودی حیثیت خود را در مجامع علمی و ادبی ایران از دست داده بود، بطوری که نصرالله منشی در مقدمه کلیلہ و دمنه در مورد یکی از علل ترجمه این کتاب به فارسی نوشته است که «رغبتِ مردمان از مطالعتِ کتب تازی قاصر گشته است»^{۲۵}. بطور کلی بسیاری از متفکران مسلمان ایرانی در این قرن درباره شأن زبان فارسی به تجدیدنظر پرداخته بودند. سنایی زبان گویای این دسته از متفکران بود. از نظر سنایی شرط ایمان اسلامی و درک تعالیم دینی دانستن زبان تازی نیست. ابوجهل و ابولهب هر دو عربی می دانستند ولی از دین محمد(ص) هیچ بویی نبرده بودند:

گر به تازی کسی مَلک بودی بوالحکم خواجه فَلَک بودی
تازی ار شرع را پناهستی بولهب آفتاب و ماهستی

پس چنین نیست که هرکس زبان عربی بداند قادر به فهم پیام محمد(ص) خواهد بود. از سوی دیگر، ممکن است کسانی هم باشند که اصلاً عربی ندانند ولی قلب ایشان آکنده از ایمان به خدای محمد(ص) و عشق به آن حضرت و اهل بیت او باشد. ایرانیان مؤمنی که فقط فارسی می دانستند جزو همین مردم بودند و نماینده ایشان سلمان فارسی بود. سلمان از دیار عجم بود و زبانش اصلاً فارسی بود، ولی ایرانی بودن و فارسی دانستن او نه تنها مایه بیگانگی و دوری او از حضرت رسول اکرم(ص) نشد، بلکه برعکس به دلایل معنوی و روحانی در مقامی بود که پیغمبر(ص) او را جزو اهل بیت خود می دانست:

بولهب از زمین یثرب بود لیک قدقامت الصلا نشنود
بود سلمان خود از دیار عجم بر در دین همی فشرده قدم

...

کی شود بهر پارسی مهجور تاج مِنّا ز فرق سلمان دور
کرد چون اهل بیت خود را یاد دل سلمان به لفظ مِنّا شاد

نتیجه‌ای که سنایی از این ابیات می گیرد این است که نه با عربی دانستن کسی مؤمن می شود و نه با فارسی دانستن کسی از پیغمبر(ص) دور می ماند. اما

(۲۵) کلیلہ و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، ص ۲۵.

سنایی به این حد کفایت نمی‌کند. او می‌خواهد بگوید که اصلاً ضرورتی ندارد که علوم و معارف، چه دینی و چه غیردینی، به عربی باشد. سنایی حتی از ادبایی که فضل و هنر را فقط در ادبیات و شعر عربی می‌دانند انتقاد می‌کند و آنان را جلف و بی‌ادب می‌خواند:

روح با عقل و علم داند زیست روح را پارسی و تازی چیست
این چنین جلف و بی‌ادب زانی که تو تازی ادب همی خوانی^{۲۶}

انتقاد سنایی از فضایی عربی‌دان را نباید به منزلهٔ خصومت با زبان عربی یا تعصب قومی تلقی کرد. سنایی در اینجا بیش از آنکه از فارسی دفاع کرده باشد، به جنبهٔ جهانی شدن اسلام عنایت کرده است. تعالیم اسلامی و معارفی که از برکت این دین پدید آمد اگر در چارچوب زبان عربی محصور می‌ماند اسلام یقیناً نمی‌توانست يك دین جهانی شود. از این گذشته، مخاطب سنایی در اینجا خود تازیان (یا دست‌کم فقط ایشان) نبودند. مخاطب او بیشتر (و شاید منحصر) ایرانیان فارسی‌زبانی بودند که زبان و ادبیات عربی را فرا گرفته بودند تا به دیگران فخر کنند و فضل فروشند.

امروزه مطلبی که سنایی در اینجا بیان کرده است برای ما کاملاً معقول و موجه است، ولی فراموش نکنیم که سنایی زمانی این انتقاد گزنده را از ادبا و علما می‌کرد که هنوز زبان فارسی سخنورانی چون عطار و مولوی و سعدی و حافظ و دهها و صدها ادیب و شاعر بزرگ را به خود ندیده بود. اعتماد به نفس سنایی حقیقتاً درخور ستایش است. اتکای او فقط به آثار معدود نویسندگان و شعرائی بود که در قرنهای چهارم و پنجم در صحنهٔ علم و ادب، و بخصوص معارف دینی، پدید آمده بود. هر قدر که این آثار بیشتر می‌شد، اعتماد به نفس فارسی‌زبانان زیادتر می‌شد. دو قرن پس از سنایی دیگر کسی نیازی نمی‌دید که در مقام دفاع از زبان فارسی برآید. توانایی زبان فارسی برای بیان علوم و معارف مختلف امری بود مسلم و هر نویسنده‌ای براحتی می‌توانست مطلب خود را خواه به فارسی و خواه به عربی بیان کند. در قرن هفتم زبان فارسی کاملاً يك زبان علمی و ادبی و از

(۲۶) سنایی، حدیقة الحقیقة، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۹، ص ۴۰۳-۴.

آن مهتر دینی و اسلامی شده بود.

گفتیم که زبان فارسی در اواخر قرن هفتم کاملاً يك زبان دینی و اسلامی شده بود و این کمال نه فقط از حیث صوری، بلکه از آن مهتر از حیث معنوی بود. این کمال معنوی همان چیزی است که ما تقدس زبان فارسی خوانده‌ایم. حدود يك قرن و نیم پس از سنایی این امر کاملاً پذیرفته شده بود. این معنی را از برداشتی که عبدالله محمدبن محمد حسینی بلخی مترجم کتاب فضائل بلخ در سال ۶۷۶ نوشته است می‌توان استنباط کرد^{۲۷}. بلخی در این کتاب وقتی به زبان مردم بلخ که فارسی است می‌رسد^{۲۸} می‌گوید «زبان بهشتیان فارسی دری است»^{۲۹}، و در جای دیگر می‌گوید: «در آثار آمده است که ملایکه که در گرد عرش عظیم اند کلام ایشان به فارسی دری است»^{۳۰}.

۲۷) صفی‌الدین ابوبکر واعظ بلخی، فضائل بلخ، ترجمه عبدالله محمدبن محمدبن حسین حسینی بلخی، به تصحیح عبدالحی حبیبی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۰.

۲۸) متن عربی این کتاب در دست نیست، و مطالبی که ما در اینجا نقل کرده‌ایم از روی ترجمه فارسی است و نمی‌دانیم که این عبارات در متن عربی هم عیناً آمده بوده است یا نه. به هر حال، خواه این سخنان از مترجم باشد، و خواه از مؤلف، خللی به بحث ما وارد نمی‌آید. مؤلف این اثر را در نیمه دوم قرن ششم نوشته است.

۲۹) فضائل بلخ، ص ۱۷ و ۲۹. آقای محیط طباطبایی در یکی از سخنرانیهای خود بحثی کوتاه درباره حدیث «کلام اهل الجنة العربية ثم الفارسية الدرية» پیش کشیده‌اند (رك. یغما، سال ۲۱، ۱۳۴۷، ص ۴۷۶).

۳۰) همان، ص ۲۹. از احادیث مشابه که در کتب موضوعات ضبط شده است حدیثی است که ابن عَرَّاق کِنانی (۹۰۷-۶۳) در تنزیه الشریعة المرفوعة عن الاخبار الشیعة (قاهره، ۱۳۸۷ هـ. ق، ج ۱، ص ۱۳۶) ذکر کرده است که: «بر گرد عرش به فارسی سخن گویند و وحی خداوند در فرمانهای نرم و آرام به فارسی است و در او امر سخت به عربی» («ان کلام الذین حول العرش بالفارسية، وان الله اذا اوحى امرأ فیہ لین اوحاه بالفارسية، واذا اوحى امرأ فیہ شدة اوحاه بالعربية»). در فضائل بلخ نیز زبان فارسی با عربی مقایسه شده است. می‌گوید: «لغت عربی... خزینة اسرار اخبار و نافه مشک تاتار است... ولی زبان فارسی... اشهر و املح زبانهاست» (ص ۳۹۰). حدیث «أن کلام الذین حول العرش...» را گلدزیهر نقل کرده (در مقاله شعوبیه) و می‌گوید که این حدیث را الدیلمی شایع کرده است. در روایتی دیگر به جای نرم و آرام خوش، و به جای سخت و خشن خشمگین آمده است. ابن جوزی هم جزو احادیث موضوعه آورده است. برای احادیث راجع به زبان فارسی و ستایش از آن، رك. اللثالی المصنوعه، تألیف سیوطی، ج ۱، ص ۱۱-۱۰. در همین کتاب، ج ۲، حدیثی آمده است که می‌گوید زبان فارسی مروت را کم می‌کند (ص ۲۸۱-۲) و نیز رك. میزان الاعتدال، الذهبی، ج ۲، ص ۴۷۷.

نکته‌ای که در کتاب فضائل بلخ دربارهٔ زبان فارسی بیان شده است از لحاظ تحول معنوی این زبان بسیار مهم است. اهمیت این نکته در معنای ظاهری این عبارت نیست و ما در این مبحث اصلاً کاری به ملایکه و اهل بهشت و زبان ایشان نداریم. نکته‌ای که در این جملات نهفته است تلقی گوینده از زبان فارسی و حیثیت و شأن دینی و معنوی آن است. زبان فارسی، از نظر گوینده، صرفاً زبان معمولی مردم کوچه و بازار نیست، و حتی صرفاً زبان علمی و ادبی هم نیست. این زبان، از نظر بلخی، نه يك زبان مُلکی بلکه زبانی ملکوتی است. ساحت این زبان ساحت مافوق طبیعی است. این زبان زبان روحانیان است، و زبان روحانیان زبانی است مقدّس. این معنی را مترجم (یا شاید مؤلف) فضائل بلخ از راه استدلال ثابت نمی‌کند. نکته‌ای که او می‌خواهد بیان کند نکتهٔ فلسفی و عقلی نیست، بلکه مطلبی است دینی و معنوی. دلایل این مطلب دینی و معنوی هم باید دینی باشد، و از همین رو است که می‌گوید «در آثار آمده است»، و فارسی بودن زبان اهل بهشت را نیز به حسن بَصْری نسبت می‌دهد. سندیت این روایات در اینجا برای ما اهمیتی ندارد، آنچه مهم است این است که در نیمهٔ قرن هفتم (و حتی پیش از آن) شأن زبان فارسی آنقدر بالا رفته بود که نویسندگان فارسی زبان با اطمینان خاطر آن را يك زبان ملکوتی و روحانی و مقدّس تلقی می‌کردند.

این روحانیت و تقدّس چه بود و چگونه پدید آمد؟ در پاسخ به این سؤال اجمالاً باید بگوییم که تقدّس زبان فارسی، یا هر زبان دیگر در عالم اسلام، بسته به نسبتی است که این زبان با کلام الله پیدا می‌کند، یا به عبارت دیگر نسبتی است که اهل این زبان با حقیقت وحی محمدی (ص) برقرار می‌کنند. این نسبت خاص را ایرانیان از قرن پنجم به بعد بتدریج پدید آوردند و زبان خود را قدم به قدم به آسمان تقدس نزدیک و نزدیکتر ساختند. رباعیها و ترانه‌های عرفانی و صوفیانهٔ قرن پنجم، که خود بیان احوال و مواجید مشایخ ایرانی، بخصوص مشایخ خراسان است، مراحل اولیهٔ پیوند زبان فارسی را با حقیقت وحی نشان می‌دهد. یکی از قله‌های رفیع این سیر معنوی سوانح احمد غزالی و یکی دیگر مثنویهای فریدالدین عطار نیشابوری است.

سوانح غزالی و مثنویهای عطار دو تجربهٔ اساسی و مهم‌اند که ما سعی خواهیم کرد در اینجا بررسی کنیم. ابتدا تجربهٔ احمد غزالی را که حدواسط میان

تجربه فردوسی و عطار است اجمالاً بررسی می‌کنیم.

(۷)

سوانح احمد غزالی، که یکی از شاهکارهای زبان فارسی و نشانهٔ اولین گام بزرگ و اساسی در راه مقدس شدن این زبان است، از جهاتی با شاهنامه مشابه و از جهاتی دیگر متفاوت است. سوانح، به خلاف شاهنامه فردوسی، به ظاهر هیچ ارتباطی با فرهنگ ایرانی ندارد، و مصنف به هیچیک از داستانها و حماسه‌های ایرانی نپرداخته است. در واقع، این کتاب کم حجم يك اثر کاملاً اسلامی است در مباحث عرفانی محض. سوانح که به معنای افکار و اندیشه‌هایی است که ناگهان پدید می‌آید اصطلاحاً در میان صوفیه به معنای علم ذوقی است که از عالم ارواح بر دل انسان نازل می‌شود^{۳۱}، و لذا این کتاب، بیان يك تجربه اصیل معنوی و، به اصطلاح فلاسفه و حکما، مابعدطبیعی است. اما حکمت و مابعدالطبیعه‌ای که در این کتاب بیان شده است هیچ ربطی با حکمت یونانی و تجربه فلسفی یونانیان که به مسلمانان رسیده است ندارد. الهیاتی که در سوانح بیان شده است با کلام اسلامی هم پیوندی ندارد. سوانح حاصل يك تجربه اصیل معنوی و ذوقی است با کلام الهی یعنی وحی محمدی (ص). احمد غزالی این اثر را با دو کلمه قرآنی «یحبهم و یحبونه» آغاز کرده و سپس در ضمن فصول کوتاه به بیان معانی عشق یا حب و سیر آن از ذات حق به عالم موجودات (سیر نزولی) و سپس بازگشت آن به مبدأ (سیر صعودی) پرداخته و صفات معشوق و حالات عاشق را در مراحل مختلف شرح داده است.

مطالبی که گفته شد وجوهی بود از اختلاف سوانح با شاهنامه، اما میان این دو اثر وجه اشتراکی هم هست. زبان سوانح مانند شاهنامه فارسی است؛ البته سوانح به نثر است و شاهنامه به نظم. این وجه اشتراك دقیقاً از يك حقیقت مهم فرهنگی حکایت می‌کند. همان‌گونه که زبان شاهنامه از تجربه معنوی فردوسی

۳۱ «سوانح: هر چیز که ظاهر شود کسی را از خیر و شر - سوانح: جمع» (منتهی‌الارب). تعریف صوفیانه «سوانح» را فقط در شرح لمعات شاه نعمت‌الله ولی (تهران، ۱۳۵۴، ص ۱۰) دیده‌ام که می‌نویسد: «علم ذوقی [است] که از عالم ارواح بر قلب انسانی نازل شود».

جدا نیست. زبان سوانح هم از تجربه احمد غزالی نمی تواند جدا باشد. غزالی هر چند در این تجربه دل و جان خود را در دریای وحی محمدی (ص) غوطه‌ور ساخته و گوهرهای معانی را از عمق آن دریا بیرون آورده است، این تجربه را در ظرف زبان فارسی ریخته نه در ظرف زبان عربی - و این يك امر تصادفی نیست. همان گونه که زبان فارسی زبان قومی است که فردوسی در تجربه خود در عالم اسلامی زنده کرده است، در سوانح نیز زبان فارسی زبان قومی است که در تجربه احمد غزالی در دریای وحی محمدی (ص) غوطه‌ور شده است. سوانح بیان نسبتی است که معنویت ایرانی با حقیقت قرآن برقرار کرده است و به همین دلیل زبان آن زبان قوم ایرانی یعنی فارسی است. این ادعا را باید در اینجا ثابت کرد. گفتیم که سوانح به تعبیر فلاسفه و حکمایك اثر مابعدطبیعی است، هر چند که تجربه غزالی هیچ ربطی با فلسفه یونانی و صورت‌مثنائی و نوافلاطونی آن در عالم اسلام ندارد. تجربه غزالی تجربه‌ای است ذوقی و عرفانی، اما افکار و اندیشه‌هایی که در اثر او بیان شده است تکرار یا بسط مطالب مشایخ پیشین نیست. احمد غزالی البته متعلق به مکتب عرفانی و صوفیانه‌ای است که اساس آن به دست مشایخی چون بایزید بسطامی و حلاج و جنید (که همه ایرانی بودند) نهاده شده و در خراسان به دست مشایخی چون ابوالقاسم کرکانی و ابوالحسن خرقانی و ابوعلی فارمذی به کمال پختگی خود رسیده است، اما غزالی نخواسته است سخنان این مشایخ یا پیروان ایشان را نقل کند یا بسط دهد. غزالی، به خلاف ابوبکر کلاباذی و ابونصر سراج و ابو عبدالرحمن سلمی و ابوالقاسم قشیری و هجویری (که همه ایرانی بودند)، جمع‌آورنده آراء و سخنان مشایخ صوفیه یا شارحان آنها نیست. سوانح يك اثر اصیل و بدیع است و فصول آن بیان تجربه شخصی نویسنده است. مطالب این کتاب وارداتی است که مصنف به ذوق دریافته است. غزالی در این اثر يك نویسنده صاحب نظر و مبتکر و مؤسس يك نهضت خاص در تفکر معنوی ایرانی است. به دلیل همین اصالت در تجربه غزالی است که زبان این اثر زبان فارسی است. تجربه غزالی اگر دنباله تجربه فلسفی و کلامی یا حتی شرح و بسط تجربه مشایخ صوفیه پیشین می بود، بالطبع می بایست به زبان عربی بیان شود؛ ولی چون تجربه او تجربه اصیل يك ایرانی است و تجربه‌ای است که معنویت ایرانی با وحی محمدی (ص) پیدا کرده است،

لذا مجلای آن زبان فارسی است.

تجربه احمد غزالی تجربه‌ای است در معنویت ایرانی، اما این ایرانیّت ربطی (لااقل به طور مستقیم) با ایران پیش از اسلام و با آنچه شیخ اشراق حکمت خسروانی خوانده است ندارد. ایرانیّت این تجربه از حیث محتوای آن نیست، بلکه از حیث هویت تجربه‌کننده است. مطالب سوانح سراسر معانیی است که غزالی از دریای وحی محمدی (ص) به دست آورده است، اما غوّاص این بحر باطن و دل و جان غزالی طوسی است. و همان گونه که تجربه فردوسی مظهر تجربه قومی ایرانیان با شریعت اسلام بود، تجربه معنوی احمد غزالی (و پس از او عین القضاة همدانی و عطار و مولوی و حافظ) مظهر تجربه قومی ایرانیان با حقیقت وحی محمدی (ص) است.

(۸)

در اینجا يك سؤال بسیار مهم پیش می‌آید، سؤالی که پاسخ به آن پرده از روی يك راز مهم و اساسی در هویت معنوی و اسلامی ایران برمی‌دارد و ماهیت ایران اسلامی یا معنویت ایران را در دوره اسلامی هویدا می‌سازد. صورت کلی سؤال این است که چگونه ممکن است محتوای يك تجربه معنوی و دینی به رنگ ظرف آن تجربه درآید؟ به عبارت دیگر، چگونه ممکن است قومی به حقیقت و باطن قرآن تقرب پیدا کند و حاصل تجربه و ذوق و ادراک او از کلام الله با قومیت این قوم متناسب شود؟

پیش از اینکه به این سؤال پاسخ دهیم لازم است خود سؤال را تحلیل کنیم و ببینیم که مسأله بر سر چیست و چرا اصلاً این سؤال مطرح شده است. به این منظور ما به مطلب اصلی خود برمی‌گردیم. چیزی که ما در جستجوی آن هستیم فلسفه یا حکمتی است که اساساً به زبان فارسی بیان شده باشد. مراد از فلسفه در اینجا فلسفه مشائی و نوافلاطونی نیست، بلکه معنای عام این لفظ است که هرگونه تفکر مابعدطبیعی را دربر می‌گیرد، خواه این تفکر تفکر عقلی باشد و خواه قلبی (فرق میان این دو تفکر را بعداً توضیح خواهیم داد). اجمالاً گفتیم که فلسفه مشائی و نوافلاطونی در اصل بر تجربه یونانیان مبتنی بود، و وقتی این تجربه رنگ اسلامی پیدا کرد در قالب زبان عربی بیان شد. پس آثاری که به زبان

فارسی در فلسفه (مشائی و نوافلاطونی) نوشته شده است مطلوب ما نیست. وانگهی، متفکران اصیل ایرانی چنین فلسفه‌ای را به دلیل اینکه مبتنی بر يك تجربه اصیل اسلامی نبود مردود می‌دانستند. ولی در عین حال این متفکران اصل مطلب، یعنی جستجوی فلسفی، را فراموش نمی‌کردند. چیزی که ایشان می‌خواستند يك تجربه اصیل فلسفی دیگر بود، و معتقد بودند که این تجربه باید تجربه‌ای دینی و اسلامی باشد. چنین تجربه‌ای فقط از يك طریق به دست می‌آمد و آن استفاده مستقیم از وحی محمدی (ص) بود. اما زبان کلام الله در قرآن زبان عربی بود، نه فارسی. در اینجا بود که يك سؤال اساسی پیش می‌آمد و آن این بود که آیا ممکن است انسان در تجربه معنوی و دینی خود نسبتی با کلام الله مجید برقرار کند و در دریای وحی محمدی که به زبان عربی بود غوطه‌ور شود و سپس حکمتی را بنیان نهد که زبان اصلی آن غیر از زبان قرآن باشد؟

اختلاف زبان فقط يك جنبه از این مسأله بود. زبان مجلای تفکر است، و نسبت يك زبان با تفکر، بخصوص تفکر قلبی در تجربه ذوقی، نسبتی است ذاتی. بنابراین، وقتی حکمتی که از قرآن نشأت گرفته است به زبانی غیر از زبان عربی بیان شده باشد، این اختلاف زبانی به يك اختلاف باطنی در خود تفکر بر می‌گردد. پس در مورد حکمتی که اساساً به زبان فارسی بیان شده است، باید گفت که این حکمت هرچند از قرآن اقتباس شده است، به صفت قومی و فرهنگی مردم این زبان یعنی ایرانیان می‌بایست بیان شود. و این دقیقاً مسأله‌ای است که ما می‌خواهیم در اینجا بدان بپردازیم.

این مسأله را، تا جایی که ما می‌دانیم، هیچ کس بطور صریح مطرح نکرده است، ولی شواهدی هست که نشان می‌دهد که پاره‌ای از متفکران ایرانی، از جمله احمد غزالی و فریدالدین عطار، از آن آگاهی داشته‌اند و سعی کرده‌اند بدان پاسخ گویند. علت توجه این دو نویسنده به سؤال مزبور این است که هر دوی آنان عملاً به چنین تجربه‌ای دست یافته بودند و چنین حکمتی را به زبان فارسی بیان کرده بودند. سوانح غزالی و مثنویهای عطار، بخصوص مصیبت نامه او، دقیقاً بیان چنین حکمتی است.

(۹)

احمد غزالی و عطار هر دو تجربه خود را با گذشت از فلسفه مشائسی و کلام و بطور کلی تفکر عقلی در اسلام آغاز می کنند. غزالی، به خلاف برادرش، به تهافت فلاسفه نمی پردازد. ولی عطار قبل از بیان تجربه خود ابتدا به ردّ موضع فلاسفه می پردازد. در این سنت فلسفی دو اشکال عمده از نظر عطار وجود دارد، یکی اینکه این سنت، هر چند خود مبتنی بر یک تجربه عمیق فلسفی بوده، هم اکنون به صورت منقولات درآمده است؛ دیگر اینکه همان تجربه اولیه نیز تجربه ای غیر دینی و غیر اسلامی بوده است. حکمتی که عطار می خواهد حکمتی است که اولاً خود او آن را به ذوق دریافته باشد و ثانیاً تجربه ای کاملاً اسلامی باشد. پس چیزی که او می خواهد حکمتی است ذوقی بر خاسته از وحی محمدی (ص):

شمع دین چون حکمت یونان بسوخت شمع دل زان علم بر توان فروخت
حکمت یثرب بست ای مرد دین خاک بر یونان فشان در درد دین^{۳۲}

برای رسیدن به این حکمت ذوقی چه باید کرد؟

از آنجا که این ذوق باید دینی و اسلامی باشد، عطار می بایست نسبتی معنوی با وحی محمدی (ص) برقرار کند. در اینجا يك سؤال مقدّر هست که عطار خود آن را پاسخ می گوید. یکی از اشکالاتی که عطار به سنت تفکر عقلی در اسلام وارد ساخته است این است که این سنت به صورت منقولاتی درآمده است و لذا از حقیقت حق که می بایست اساس هر نوع تفکر فلسفی اصیل باشد دور مانده است. اما وحی محمدی (ص) کلام الله است، و کلام سخن است؛ پس باز هم حکمتی که از این سخنان نشأ گرفته است باید مانند سخن فلاسفه از حقیقت وجود دور باشد.

در پاسخ به این مسأله عطار می گوید که درست است که کلام الله سخن است، ولی این سخن با منقولات فلاسفه فرق دارد. فرق کلام الهی با سخن فلاسفه و متکلمان این است که الفاظ ایشان حامل مفاهیم عقلی است، و سخنان فلاسفه و

۳۲) فریدالدین عطار، منطق الطیر، به تصحیح صادق گوهرین، تهران، چاپ سوم، ۱۳۵۶، ص

متکلمان همه منقولات است، لکن کلام الهی خود مرتبه‌ای است از مراتب وجود. به عبارت دیگر، سخن الهی مرتبه نازل معانی تکوینی است. این معنی را خداوند تعالی در قرآن با کلمه «کن» بیان فرموده است. «کن» اساس دو عالم است و «کن» سخن است:

که خالی نیست دو گیتی ز کن هیچ	به چشم خرد منگر در سخن هیچ
که از کن هست گشت از لا تکن نیست	اساس هر دو عالم جز سخن نیست
که فخر انبیای مرسل آمد ^{۳۳}	سخن از حق تعالی منزل آمد

نه تنها اساس دو عالم، بلکه همه مراتب موجودات در سخن ظاهر شده است. معنای قرآن و کتابهای آسمانی دیگر نیز همین است. کلمات قرآنی صورت نازل حقایق تکوینی است. پس چون اساس دو عالم و کلیه مراتب موجودات در سخن متجلی شده است، انسان می تواند همه اسرار موجودات و حکمت آنها^{۳۴} را از طریق سخن کشف کند:

اگر موجود و گر معدوم باشد	در انگشت سخن چون موم باشد
ازین هر قسم در ذوق و اشارت	به صد گونه توان کردن عبارت ^{۳۵}

پس حکمتی که عطار در جستجوی آن است حکمتی است که اواز طریق تقرب به سخن الهی می تواند بدان برسد. البته، کمال این حکمت در کلامی است که بر سینه مبارک خاتم الانبیا (ص) نازل شده است. عطار سخن را فخر همه انبیای مرسل می داند. اما در میان پیامبران مرسل، مصطفی (ص) جایگاه خاصی دارد، و خاصیت این جایگاه خاصیت سخن مصطفی (ص) است. زبان مصطفی (ص) زبان حق است و لذا بهترین نردبانی است که انسان می تواند از آن بالا رود و به

(۳۳) فریدالدین عطار، الهی نامه، به تصحیح هلموت ریتر، استانبول، ۱۹۴۰، ص ۲۹.

(۳۴) حد حکمت فقط شناخت موجودات و اسرار آنهاست، نه شناخت باری تعالی. عطار ذات باری را مرتبه «بی نشان» می خواند و آن را ورای هر گونه حکمت، حتی حکمت دینی که بر اساس تجربه ذوقی است می داند:

عقل و جان را گرد ذات راه نیست	وز صفات هیچ کس آگاه نیست
-------------------------------	--------------------------

(رک. منطق الطیر، ص ۸ تا ۱۳)

(۳۵) الهی نامه، ص ۳۰.

اسرار معانی برسد:

چون زفان حق زفان اوست پس بهترین عهدهی زمان اوست پس^{۳۶}

در اینجا کلام الهی را صورت نازل حقایق تکوینی خواندیم و این خود به منزلهٔ نردبانی است که برای رسیدن به آن حقایق باید از آن بالا رفت. عطار نیز دقیقاً همین کار را می‌خواهد انجام دهد. حکمتی که او در جستجوی آن است حکمتی است که فقط از راه غور در قرآن می‌تواند کسب کند. البته، چنین تجربه‌ای مختص یک شخص نیست. هر سالکی می‌تواند با جد و جهد و بر اثر توفیق الهی از نردبان وحی بالا رود و حقایق الهی را به ذوق دریابد. اما همان گونه که قبلاً گفته شد، تجربهٔ ذوقی هر سالکی با سالک دیگر فرق دارد، به عبارت دیگر، آن حکمت ذوقی که یک شخص از قرآن درک می‌کند، متناسب با ظرفیت وحدی است که خود قابلیت آن شخص است. این حد و ظرفیت از یک جهت جنبهٔ شخصی دارد، و از یک جهت جنبهٔ قومی و فرهنگی. پس در هر تجربهٔ ذوقی دو خصوصیت وجود دارد، یکی مربوط به جنبه‌های قومی و فرهنگی تجربه‌کننده و دیگر مربوط به جنبه‌های شخصی او. ظرفیت وحدی که به جنبهٔ قومی مربوط می‌شود خصوصیتی است که به یک مکتب خاص مربوط می‌شود، و محدودیتهای شخصی خصوصیتی است که فردی متعلق به یک مکتب از خود نشان می‌دهد. آنچه در اینجا منظور نظر ماست ظرفیت وحدی است که به جنبهٔ قومی یک تجربهٔ ذوقی مربوط می‌شود. ظرفیت وحدی تجربهٔ ذوقی، همان طور که قبلاً گفته شد، دو جنبه دارد: یکی جنبهٔ معنوی و محتوایی و دیگر جنبهٔ صوری و زبانی. هر شخصی در نسبتی که با وحی محمدی (ص) برقرار می‌کند، بنا به ظرفیت و استعداد قومی و فرهنگی خویش تجربه‌ای را به ذوق درمی‌یابد. این تجربهٔ ذوقی هم خصوصیت معنوی آن قوم را نشان می‌دهد و هم خصوصیت زبانی آن را. به عبارت دیگر، حکمتی که هر کس از راه بالا رفتن از نردبان وحی بدان می‌رسد، مکتبی را به وجود می‌آورد که متناسب با معنویت قومی اوست، و این حکمت به زبان قومی او نیز بیان می‌شود. تجربهٔ عطار نیز این نکته را کاملاً نشان می‌دهد، و عطار خود نسبت بدان آگاه

۱

است. عطار می‌داند که حکمت دینی او حکمتی است ایرانی و به زبان فارسی. البته، این هیچ لطمه‌ای به محمدی بودن محتوای این حکمت نمی‌زند. وحی محمدی (ص) که مخزن حکمت است، خود به زبان عربی است، ولی ضرورتی ندارد که هر حکمتی که از این مخزن اقتباس شده است به زبان عربی باشد. قرآن دریایی است بی‌کران که هر صاحب ذوقی می‌تواند در آن غواصی کند و بسته به ذوق و فهم خود جواهری را به دست آورد، و چون به ساحل می‌آید آن را به زبان قوم خود بیان کند. این مطالب را عطار تصریح نکرده است، ولی قبل از ورود به مطالب اصلی حکمت دینی خود در کتاب مصیبت‌نامه، حکایتی را درباره‌ی علی (ع) نقل می‌کند که همه‌ی این معانی از آن استفاده می‌شود.

حذیفه، که زمانی حکمران مدائن بود^{۳۷} از علی (ع) سؤال می‌کند که آیا در زمان ایشان هیچ وحیی در جهان بیرون از قرآن هست یا نه:

کرد حیدر را حذیفه این سؤال گفت ای شیر حق و فخر رجال
هیچ وحیی هست حق را در جهان در درون بیرون قرآن این زمان؟^{۳۸}

این سؤال از حیث اثبات جهانی بودن پیام قرآن از يك سو و نسبت اقوام و زبانهای مختلف با آن فوق‌العاده مهم است. حذیفه قرآن را به عنوان وحی الهی قبول دارد. ولی قرآن به زبان عربی است، و عربی‌زبانان هم تعدادشان اندک است. وی می‌خواهد بداند چطور این کتاب عربی می‌تواند راهگشای اقوام دیگر، بخصوص قومی که خود او بر ایشان حکمرانی می‌کرده است یعنی ایرانیان، باشد. پس مسأله‌ای که برای حذیفه پیش آمده است این است که یا اقوام غیرعرب، از جمله ایرانیان، باید از نعمت وحی محمدی (ص) که به زبان

۳۷) شخصیت حذیفه بن الیمان العبسی که یکی از اصحاب پیغمبر اکرم (ص) و یاران علی بن ابیطالب (ع) بود در اینجا قابل تأمل است. این شخص کسی است که از جانب عمر و علی (ع) در مدائن بر ایرانیان حکومت می‌کرده است، و لذا شخصاً با مسأله فرهنگی و قومی ایرانیان روبرو بوده است. سؤال او از علی (ع) و پاسخ آن حضرت نیز، اگرچه جنبه کلی دارد، ولی اختصاصاً به مسأله ایران و معنویت ایرانیان و نسبت آن با وحی محمدی (ص) مربوط می‌شود. به هر حال، بعید نیست که عطار با توجه به این جنبه‌ها این سؤال و جواب را در اینجا مطرح کرده باشد.

۳۸) فریدالدین عطار، مصیبت‌نامه، به تصحیح نورانی وصال، تهران، ۱۳۳۸، ص ۵۷.

عربی نازل شده است محروم مانند، یا خداوند کلام خود را به زبانهای دیگری غیر از عربی نیز نازل کرده باشد.

پاسخی که علی (ع) به این سؤال می دهد از خود سؤال عمیقتر و مهمتر است و عطار نیز به عمق و اهمیت این پاسخ کاملاً واقف است. علی (ع) البته جز قرآن نمی تواند کتاب الهی دیگری را بپذیرد. پیش از محمد (ص) پیامبران دیگری با کتاب بوده اند ولی قرآن همه آنها را نسخ کرده است. پس همه اقوام دیگر، از جمله ایرانیان که احتمالاً منظور نظر حدیقه بوده اند، باید از خوان کرم قرآن قوت خورند. اما چگونه چنین چیزی میسر است؟ آیا همه مسلمانان جهان و بالمآل همه حقیقت جویان عالم باید برای درک و فهم و ذوق وحی محمدی (ص) فقط زبان عربی را اختیار کنند؟ آیا اسلام چنین تکلیفی را به عهده اقوام دیگر نهاده است؟ و آیا این تکلیف شاق و بلکه مالایطاق نیست؟ وانگهی، آیا این خود به جنبه جهانی بودن اسلام لطمه نمی زند، و اسلام را يك دین عربی نمی سازد؟

پاسخ این سؤالات همه مثبت است، و علی (ع) نیز که مخزن اسرار وحی محمدی (ص) است، این معنی را بخوبی می داند. لذا پاسخی به این سؤال می دهد که مشکل همه اقوام دیگر را حل می کند. علی (ع) تصدیق می کند که هیچ وحیی غیر از قرآن نیست، اما برای درک و فهم و ذوق حقیقت این وحی لازم نیست که زبان همه اقوام زبان عربی شود. خاصیت کلام الهی و وحی محمدی (ص) این است که هر شخصی از هر قومی می تواند دریای آن غوطه ور شود و به حسب استعداد و قابلیت خود بهره ای از آن بگیرد، و سپس آن را بیان کند:

گفت وحیی نیست جز قرآن ولیک دوستان را داد فهمی نیک
تابدان فهمی که همچون وحی خاست در کلام او سخن گویند راست^{۳۹}

سؤال و جواب حدیقه و علی (ع) در همین جا پایان می یابد، و عطار بی درنگ به بیان حکمت دینی خود که نتیجه تفکر قلبی او در کلام الله است می پردازد. نقل این حکایت در این موضع بخصوص در کتاب مصیبت نامه به منظور پاسخ دادن به همان سؤالی است که ما مطرح کردیم. عطار در اینجا می خواهد بگوید که حکمت

دینی او حکمتی است قرآنی و این حکمت نتیجه فهمی است که او و همفکران او از کلام الله کرده اند. ظاهراً عطار در اینجا خود و عرفای ایرانی همفکر خود را از مصادیق «دوستان» دانسته است، و حکمت دینی ایرانی را که خود صورتی از آن را در مصیبت نامه شرح داده است منشعب از حکمت قرآنی می داند و اشعار خود را سخنی می داند که در کلام الهی سروده است. این اشعار البته فارسی است، و علت آن این است که دوستانی که به این فهم از وحی رسیده اند ایرانی و فارسی زبان بوده اند.

(۱۰)

عطار حاصل فهم خود را از قرآن به نحوی مبسوط در مصیبت نامه شرح داده است، اما صفت اصلی این فهم و ذوق، یعنی خصوصیت حکمت دینی ایرانی، را سلف او احمد غزالی بیان کرده است. این خصوصیت در همان دو کلمه قرآنی که غزالی در ابتدای سوانح نقل کرده است بیان شده است. «يَحِبُّهُمْ وَيَحْبُوْنَهُ» که بر پیشانی سوانح ثبت شده است آیه ای نیست که غزالی بخواهد آن را در فصل اول یا فصول دیگر مانند مفسران تفسیر کند. سوانح تفسیر قرآن نیست. سوانح بیان ذوق و فهمی است که مصنف از حقیقت دو کلمه «يَحِبُّهُمْ وَيَحْبُوْنَهُ» دریافته است. آن معانی که غزالی در فصول سوانح به آنها اشاره کرده است بظاهر پراکنده و غیر منسجم است، ولی در حقیقت چنین نیست. مطالب این کتاب بیان يك حکمت ذوقی و، به تعبیر فلاسفه، شرح مابعدالطبیعه ای است که اساس يك مکتب صوفیانه و عرفانی را که «تصوف شعر فارسی» است، بنا نهاده است. محور این مابعدالطبیعه «وجود» نیست، بلکه عشق یا حُب است. در دو عبارت «يَحِبُّهُمْ» و «يَحْبُوْنَهُ» حُب است که از حق به ایشان تعلق می گیرد و سپس از ایشان به حق باز می گردد. اما این «ایشان» کیستند؟

احمد غزالی به این سؤال صریحاً پاسخ نداده است، اما پاسخ سؤال در کلمات دیگر همین آیه و تفسیری که بعضی از مفسران از آن کرده اند نهفته است. خدای تعالی می فرماید: «فَسَوْفَ يَأْتِي اللّٰهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيَحْبُوْنَهُ»، یعنی بزودی خداوند قومی را خواهد آورد که خدا ایشان را دوست می دارد و ایشان خدا را (۵/۵۴). این قوم چه قومی بودند که خداوند آوردن ایشان را به آینده موکول کرده است؟

از این آیه تفاسیر گوناگونی شده است، ولی یکی از آنها، که در اینجا منظور نظر احمد غزالی بوده است، تفسیری است که بنا بر آن گفته‌اند مراد از این قوم ایرانیان بوده‌اند. مثلاً ابوالفضل میبیدی در کشف‌الاسرار^{۴۰} می‌نویسد: «گفته‌اند که رسول خدا را از این آیت پرسیدند. سلمان ایستاده بود. دست مبارک خود بر دوش وی نهاد و گفت: «هذا وذووه (او و قوم او)»^{۴۱}

این کلمات خواه بر زبان مبارک رسول اکرم (ص) رفته باشد خواه نه، قدر مسلم این است که ایرانیان آن را بخصوص در حق خود صادق دانسته‌اند. شهاب‌الدین سهروردی (نه شیخ مقتول) یکی از این ایرانیان بود که در کتاب رشف‌النصائح الایمانیه در بیان چگونگی روی آوردن اقوام مختلف به محضر رسول اکرم (ص) و اقتباس نور هدایت از آفتاب جمال محمدی (ص) می‌نویسد: «به مناسبت صلاحیت استعداد و تألفات قلبی از هر دیار مستعدان صالح روی بدان جناب آوردند و رابطه طهارت نفس و نزاهت فطرت ایشان را به آستان طهارت آشیان جمع گردانید، از عرب و عجم اقتباس نور هدایت را در حوالی شمع ضمیرش اجتماع نمودند... سلمان را از ممالك فارس داعیان دولت ابدی به تختگاه 'فسوف یأتی الله بقوم یحبهم و یحبونه' خوانده تاج مفاخرت 'سلمان منّا اهل البیت' بر سر نهاد»^{۴۲}.

۴۰. ابوالفضل میبیدی، کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار، به سعی علی اصغر حکمت، تهران، چاپ سوم، ۱۳۵۷، ج ۳، ص ۱۴۷.

۴۱. امام فخر رازی نیز تفاسیر مختلف این آیه را در تفسیر کبیر نقل کرده و از جمله در مورد هویت قومی که در اینجا بدان اشاره شده آورده است که «هم الفرس لانه روی ان النبی صلی الله علیه وسلم لما سُئل عن هذه الایه ضرب بیده علی عاتق سلمان و قال: هذا وذووه، ثم قال لو کان الدین معلقاً بالثریا لنالہ رجالاً من ابناء فارس» (التفسیر الکبیر، امام فخر رازی، ج ۱۲، ص ۱۹-۲۰، ذیل آیه ۵۴ از سوره مائده). ابونعیم اصفهانی نیز در مقدمه ذکر اخبار اصفهان (به تصحیح ددرینگ، لیدن، ۱۹۳۱، ج ۱، ص ۱ تا ۱۴) احادیثی را که درباره فضیلت ایرانیان دیده است به تفصیل نقل کرده است، از جمله حدیث «لو کان الدین من ابناء فارس» (ص ۴). در جای دیگر: «لو کان العلم بالثریا لتناولہ رجال من ابناء فارس» (ص ۴). در جای دیگر: «لو کان الدین اوالاسلام عندالثریا او قال معلقاً بالثریا لتناولہ رجال من فارس برقة قلوبهم» (ص ۶).

۴۲. شهاب‌الدین سهروردی، رشف‌النصائح الایمانیه و کشف‌الفضائح الیونانیه، ترجمه معلّم یزدی، به تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ و نشر بنیاد (مستضعفان)، تهران، ۱۳۶۵، ص ۳۶۲-۳۶۳.

پس سلمان فارسی، که «سابق الفرس»^{۴۳} لقب گرفته است، نماینده‌ای بود که از جانب ایرانیان به محضر رسول اکرم (ص) شتافت و خداوند سرنوشت معنویت ایران را در هدایت او ممثل نمود. اهلیت سلمان در بیت نبی اکرم (ص) اهلیت ایران در دین رسول الله است، و نشان این اهلیت آیه‌ای است که در شأن این قوم نازل شده است.^{۴۴} «يَحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» خوانی است که خداوند برای معنویت ایران گسترده و اخلاف سلمان از آن قوت خواهند خورد. این خوان خوان عشق است. عشق حقیقی است که خدای تعالی نصیب قومی ساخته است که وعده آن را در آیه «فسوف يأتي الله بقومٍ...» داده است. حکمتی که خاص ایرانیان است از همین خوان است.

احمد غزالی با توجه به این معانی است که دو کلمه «يَحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» را در پیشانی کتاب خود، که بیان فهم و ذوق او از قرآن است، ثبت کرده و سپس به وصف صفات معشوق و حالات عاشق و درد و بلایی که در عشق چشیده است می‌پردازد. کتابی که معانی آن در ظرف قابلیت و استعداد و فطرت یک قوم ریخته شود جز به زبان آن قوم نمی‌تواند باشد. عشق حدیثی است که ایرانیان حکمت دینی خود را بر اساس آن استوار ساختند و این حکمت را به زبان خود بیان

(۴۳) رك. ابو نعیم اصفهانی، حلیۃ الاولیاء، بیروت، ۱۳۸۷ق، ج ۱، ص ۱۸۵. و نیز ذکر اخبار اصفهان (ج ۱، ص ۴۳). در این کتاب يك فصل تحت عنوان «ذكر سابق الفرس و صاحب الفرس»، درباره سلمان فارسی آمده است (ص ۴۸ به بعد).

(۴۴) به همین دلیل است که شخصیت سلمان فارسی برای ایرانیان غالباً موضوع معنویت ایرانیان و ایمان قلبی این قوم به اسلام و ارادت خاص ایشان را به اهل بیت رسول اکرم (ص) تداعی می‌کرده است. این نکته را بخصوص می‌توان در تحقیقات شیعه از جمله تحقیقی که حاج میرزا حسین نوری مازندرانی درباره سلمان فارسی کرده است مشاهده کرد. مرحوم نوری در باب دوم کتاب خود به نام نفس الرحمن (چاپ سنگی، تهران، ۱۲۸۵ هـ. ق.)، پس از نقل حدیث «سلمان منا اهل البيت»، به ذکر احادیث و اخباری که از ائمه اطهار - سلام الله علیهم - درباره فضائل عجم نقل شده است پرداخته. مثلاً از قول حضرت صادق (ع) روایت کرده است که فرمود: «لو نزل القرآن علی العجم ما امنت به العرب و قد نزل علی العرب فامنت به العجم». (صفحات نسخه عکسی این کتاب که در اختیار نگارنده بود فاقد شماره است. کتاب نفس الرحمن میرزا حسین نوری مازندرانی یکی از تحقیقات ارزنده شیعی در قرن سیزدهم است و جا دارد که از روی چاپ سنگی آن حروفچینی و از نو چاپ و حتی به فارسی ترجمه شود.)

کردند. احمد غزالی نمی‌توانست سوانح را جز به زبان قومی که «یحییهم و یحبونه» در شأن آن نازل شده بود بنویسد. سوانح را، هر چند حاصل فهمی است که مصنف از قرآن مجید داشته و به لحاظی تفسیری است از «یحییهم و یحبونه»، نمی‌توان تفسیر به شمار آورد. بطور کلی یکی از خصوصیات سوانح این است که در مقوله هیچ يك از علوم و معارف در طبقه‌بندی سنتی نمی‌گنجد. آن را نه می‌توان جزو آثار ادبی به شمار آورد و نه جزو آثار کلامی و فلسفی. در عین حال، این اثر هم جنبه ادبی و شاعرانه دارد و هم مطالب آن کاملاً جنبه مابعدالطبیعه دارد و بسیاری از مسائل کلامی را پاسخ می‌گوید. درست‌ترین عنوانی که می‌توان به این اثر داد تصوف است، ولی باز باید توجه داشته باشیم که این کتاب تقریباً با همه آثار صوفیانه ماقبل خود و بخصوص آثاری که در تصوف کلاسیک نوشته شده است، مانند کتاب‌العرف و کتاب‌اللمع و کشف‌المحجوب و رساله قشیریه، فرق دارد.^{۴۵} نظر به اینکه این اثر صرفاً به مسائل عمیق فلسفی پرداخته است، می‌توان آن را اثری در فلسفه یا حکمت دینی دانست. البته فلسفه‌ای که در سوانح مطرح شده است، فلسفه مشائی نیست. احمد غزالی، هر چند در صدد نوشتن تهافت فلاسفه برنیامده، فلسفه‌های مشائی و نوافلاطونی و بطور کلی تجربه فلسفی یونانیان را مردود می‌شمرد. غزالی در سوانح سعی کرده است، با طرح تفکری دیگر، از چنین فلسفه‌هایی عملاً بگذرد.

(۱۱)

حکمتی که در سوانح بیان شده است، همان گونه که گفته شد، حکمتی بود دینی و قرآنی. این حکمت حاصل فهم و ذوقی بود که ایرانیان از قرآن مجید، از طریق تجربه و درک معانی «یحییهم و یحبونه» بدان رسیدند. غزالی در سوانح اصول بنیادی این حکمت را بیان کرد، و شرح و بسط آن را به متفکران و شعرای دیگر، از جمله عین‌القضاة همدانی و فریدالدین عطار و مولوی و بالأخره لسان‌الغیب واگذار کرد. در میان همه اخلاف احمد غزالی، کسی که از همه آگاهانه‌تر به شرح

(۴۵) نزدیکترین اثر به سوانح شاید رساله کوتاهی باشد که ابوالحسن بستی به فارسی تصنیف کرده است. (رک. زندگی و آثار شیخ ابوالحسن بستی، نصرالله پورجوادی، تهران، ۱۳۶۴).

و بسط جهات مختلف این حکمت پرداخت عطار بود. مثنویهای عطار جامعترین و عمیقترین آثاری است که درباره حکمت دینی ایرانیان تصنیف شده است. عطار در مثنویهای خود تقریباً به همه مباحث و مطالب این حکمت عنایت کرده است، و لذا این مثنویها مهمترین و اصلترین منبع ما برای تنظیم و تدوین فلسفه و حکمت اسلامی - ایرانی است.

در میان مثنویهای عطار از همه مهمتر و عمیقتر مصیبت نامه است. عطار در مباحث مقدماتی این اثر به نکاتی اشاره کرده است که احمد غزالی درباره آنها سکوت کرده بوده است. عنوان «حکمت دینی» عنوانی است که خود او به مصیبت نامه داده است. این حکمت دینی با فلسفه و حکمتی که متفکرانی چون فارابی و ابن سینا بیان کرده بودند کاملاً فرق دارد و عطار قبل از شرح حکمت دینی خود به تفاوت آن با فلسفه و حکمت فارابی و ابن سینا اشاره می کند. فلسفه فارابی و ابن سینا مبتنی بر حکمت یونانی است، و تفکری که در این مذهب است تفکر عقلی است. ولی عطار حکمتی را می خواهد که مبتنی بر وحی محمدی (ص) باشد و از طریق ذوق یا به قول او «فکرت قلبی» به آن رسیده باشد. وانگهی، این ذوق و فهم از يك خصوصیت مهم برخوردار است، و این خصوصیت همان معنایی است که علی (ع) در پاسخ به حذیفه به آن اشاره کرده است. پس حکمتی که عطار می خواهد شرح دهد حکمتی است که ذوق و فهم ایرانی به آن رسیده است، و به همین دلیل هم به زبان فارسی بیان شده است. عطار در مصیبت نامه از میان شعرا و نویسندگان سلف خود بخصوص از فردوسی و سنایی یاد می کند و خود را وارث این دومی داند. وی اثر خود را «زبور پارسی» می خواند و با این عنوان هم به جنبه حکمت آمیز آن اشاره می کند و هم به زبانی که این حکمت بدان بیان شده است.^{۴۶}

حکمت ذوقی عطار، همانگونه که اشاره شد، مرحله ای است فراتر از فلسفه. تفکر قلبی و رای تفکر عقلی است. به همین جهت است که عطار به این حکمت

(۴۶) همچو فردوسی فُقع خواهم گشاد چون سنایی بی طمع خواهم گشاد
 زین سخن کابروز آن ختم منست نیست کس همتای من این روشنست
 ترك خور کاین چشمه روشن گرفت از زبور فارسی من گرفت
 (مصیبت نامه، ص ۳۶۷)

ذوقی نام دیگری می‌دهد که در تاریخ تفکر اسلامی در ایران و بخصوص در شعر و ادب فارسی بسیار عمیق و پرمعنی است و آن «دیوانگی» است. «دیوانگی» اصطلاح خاصی است که ایرانیان برای نامیدن فلسفه و حکمت دینی خود از آن استفاده کرده‌اند و دیوانه کسی است که با گذشت از تفکر عقلی و فلسفه یونانی به ساحت عشق قدم می‌گذارد و با تفکر قلبی حقایق عالم هستی را کشف می‌کند. «دیوانگی» یکی از نامهایی است که عطار در وصف حکمت دینی ایران به کار برده است، و «دیوانه» یکی از نامهایی است که وی به خود و بطور کلی به «دوستدار و طالب حکمت» که سالکی است اهل ذوق داده است. علت اختیار این نام مناسبتی است که میان حالت دیوانگی (به معنای متداول لفظ) و مقام و حالات کسی که در بحر محبت غوطه‌ور شده است وجود دارد.

[نشر/نش، سال ۸، شماره ۲]

(بهمن و اسفند ۱۳۶۶)

حکمت دیوانگان در مثنویهای عطار

جمله دیوان من دیوانگیست عقل را با این سخن بیگانگیست
جان نگرده پاک از بیگانگی تا نیابد بوی این دیوانگی
(منطق الطیر، ص ۲۵۱)

پژوهندگانی که در تاریخ فلسفه و حکمت اسلامی ایران تحقیق کرده‌اند عموماً سیر تفکر فلسفی را در آثار بزرگانی چون فارابی و ابن سینا و سهروردی (شیخ مقتول) و خواجه نصیر طوسی و ملاصدرای شیرازی و پیروان ایشان پی گرفته‌اند. تفکری که این بزرگان در آثار خود بیان کرده‌اند البته فلسفی است، اما این فلسفه اساساً مبتنی است بر همان سنت فلسفی که در یونان آغاز شده بود، و همان طور که می‌دانیم، با این سنت فلسفی همواره مخالفت‌های شدیدی می‌شد، مخالفت‌هایی که جنبه سلبی داشت. اما در عین حال کسانی هم بودند که می‌خواستند از راه دیگری مسائل فلسفی و مابعدطبیعی را مطرح کنند و به آنها پاسخ گویند. در نتیجه این کوشش‌ها سنت یا سنت‌های فکری و فلسفی دیگری در ایران پیدا شده است که مسائل عمیق حکمت و فلسفه را به وجه دیگری طرح و به زبانی دیگر بیان می‌کردند. این روش، که با روش یونانی فرق داشت، روشی بود که حکمت و فلسفه و ادب را متحد می‌کرد و از زبان شعر بهره می‌جست. یکی از کمالات ادبیات فارسی نیز دقیقاً همین است. ادبیات فارسی، بخصوص شعر، گنجینه‌ای است که تقریباً همه فعالیت‌های عقلی و ذوقی ایرانیان را در خود جای داده است.

بنابراین، محققى که درباره تاریخ فلسفه و حکمت ایرانی تحقیق کند ولى آثار ادبی و بخصوص اشعار شعراى چون حکیم فردوسی و حکیم نظامی و صوفیانی چون حکیم سنایی و عطار و مولوی و سعدی و جامی را نادیده بگیرد، در حقیقت، از افکار فلسفی و حکمت ناب ایرانی غافل مانده است. در اشعار صوفیان ایرانی که نام بردیم ما با مذهبی روبرو می شویم که فلسفه نیست، اما مسائل فلسفی، چه نظری و چه عملی، به نحو خاصی در آن مطرح شده است. تصوّف ایرانی در شعر فارسی نقطه‌ای است که در آن فلسفه و شعر متحد شده اند. مذهب موصوف را در بسیاری از جنبه‌های آن می‌توان در مثنویهای عطار ملاحظه کرد.

ذهن عطار و نحوه تفکر او فلسفی است، هرچند روش او در طرح مسائل روش مشایی یا حتی نوافلاطونی نیست. نگرش عطار به مسائل عمیق فلسفی، در عین آنکه ذهن او ذهن فلسفی است، نگرش يك شاعر و ادیب است. عطار شاعری است فیلسوف و عارفی است شاعر. صرف نظر از غزلیاتش، در مثنویهایی چون الهی‌نامه و منطق الطیر و اسرارنامه و مصیبت‌نامه عمیقترین مسائل فلسفی و کلامی به نحوی ظریف و هنرمندانه بیان شده است. سخنان حکیمانه عطار، چه در صورت و چه در معنی، بیان حکمت و تصوّف ایرانی در دوره اسلامی از يك سو و آینه تمام نمای ذوق و ادب فارسی از سوی دیگر است. عطار در مقام يك شاعر برای بیان حکمت و فلسفه خود شخصیهایی را می‌آفریند تا مطالب خود را از زبان آنان بیان کند. مهمترین شخصیتی که در مثنویهای عطار در نقش يك حکیم و عارف ظاهر می‌شود دیوانه است. دیوانگان عطار همان کسانی هستند که در تمدن اسلامی به «عقلای مجانین» مشهور بودند.

عنوان «عقلای مجانین» که در تمدن اسلامی به گروه خاصی از دیوانگان اطلاق می‌شد، عنوانی است که در عین ظرافت مایه شگفتی است. شگفتی ما از این عنوان به دلیل تناقضی است که ظاهراً میان مفهوم عقل و جنون وجود دارد.^۱ این احساس شگفتی چه بسا از مشاهده عنوان مقاله حاضر نیز به خواننده دست دهد و از خود سؤال کند که چطور ممکن است دیوانگانی که بر حسب تعریف از

(۱) بنگرید به مقاله نگارنده با عنوان «تحلیلی از مفاهیم عقل و جنون در عقلاء مجانین» در معارف، دوره چهارم، شماره ۲، مرداد- آبان ۱۳۶۶، ص ۵-۲۴.

عقل فارغ و از عاقلی به دورند حکمتی داشته باشند. این خود پریشی است موجه که ما امیدواریم در ضمن نقل مطالب حکیمانه دیوانگان و تحلیل آنها در این مقاله تا حدودی بدان پاسخ گوئیم. اما قبل از هر چیز لازم است نکته‌ای را متذکر شویم و آن اینکه دیوانگانی که در اینجا با ایشان آشنا خواهیم شد و سخنان حکیمانه‌شان را نقل خواهیم کرد دیوانگان معمولی نیستند. البته، مطابق ملاک و معیاری که عامه مردم برای عاقلی دارند دیوانه به حساب می‌آیند؛ اما، از نظر عطار و همچنین سایر حکیمان و عارفان و ادیبانی که به نقل اخبار و ذکر اوصاف ایشان پرداخته‌اند، حالت این دیوانگان حالتی است مافوق عقل نه مادون آن. این معنی را عطار در مثنویهای خود دقیقاً در مدّ نظر داشته است. در داستانهای که ما از مثنویهای عطار نقل خواهیم کرد دیوانگانی را مشاهده می‌کنیم که درباره عمیقترین و عالیت‌ترین مباحث فلسفی و مابعدطبیعی سخن می‌گویند. این شوریدگان فرزانه در مقام معلمان اخلاقی و دینی و منتقدان اجتماعی در میان مردم ظاهر می‌شوند و آنان را نسبت به وظیفه و مسؤولیت سنگینی که در این عالم برعهده دارند آگاه می‌سازند. اما پیش از اینکه ما به نقل و تحلیل این داستانها و سخنان حکیمانه آنان بپردازیم، لازم است يك نکته کلی را درباره نسبت دیوانگان با خلق و ورود ایشان به میان مردم توضیح دهیم.

نویسندگان و شعرايي که در آثار خود به وصف احوال دیوانگان پرداخته‌اند عموماً از يك صفت خاصّ در ایشان یاد کرده‌اند و آن مردم‌گریزی است. دیوانگانی که در غل و زنجیر در دیوانه‌خانه‌ها نگهداری نمی‌شدند معمولاً بیرون از شهرها، در کوه و بیابان یا در ویرانه‌ها و گورستانها، به سر می‌بردند. آنان به مردم و جامعه پشت و مردم نیز آنان را از خود طرد کرده بودند. اگر گاهی به میان مردم می‌آمدند مورد استهزا و اذیت و آزار قرار می‌گرفتند. در بسیاری از داستانها و اخبار دیوانگان، وقتی از رابطه و نسبت ایشان با خلق سخن به میان می‌آید، این حالت مردم‌گریزی و انزوا در دیوانگان دیده می‌شود. عطار نیز در داستانهای خود به این صفت اشاره کرده است. دیوانگان او اساساً به جامعه تعلق ندارند. اما عطار نسبت دیوانگان و مردم را به نحو خاصّی در نظر می‌گیرد. قبل از عطار نویسندگان دیگر، بخصوص ابوالقاسم حسن نیشابوری، حکایات دیوانگان را نقل کرده بودند؛ اما نظر نویسندگانی چون نیشابوری با نظر عطار

تفاوت دارد. نیشابوری به منظور جمع‌آوری اخبار دیوانگان دست به تألیف *عقلاءالمجانین* زده بود و دیوانگان او غالباً اشخاص شناخته شده تاریخی اند. لیکن عطار گزارشگر اخبار دیوانگان نیست. دیوانگان او غالباً اشخاص بی‌نام و نشانند و حتی وقتی درباره شخصیت‌های شناخته شده‌ای چون بهلول و محمد معشوق طوسی و لقمان سرخسی سخن می‌گوید منظور او معرفی شخص بهلول و معشوق و لقمان و بیان حالات ایشان نیست. دیوانه عطار دیوانه نوعی است. این دیوانه مقام و مرتبه‌ای بالاتر از جامعه و مردم دارد. مرتبه جامعه مرتبه عقل عملی یا عقل معاش است و مرتبه دیوانه مرتبه روح یا جان آدمی است که ورای عقل است. دیوانه عطار ذاتاً گسسته از مردم و بیرون از متن جامعه است، چنانکه روح آدمی مافوق قوه عقل است. اما همین دیوانه را عطار هر از چندی به میان مردم می‌آورد و آن هنگامی است که او می‌خواهد جامعه را از خواب بیدار کند و به مردم اندرز دهد و فرعون صفتان را تنبیه کند. پیام دیوانه عطار پیامی است از عالم جان در گوش روح مردم غفلت‌زده‌ای که در بند عقل معاش گرفتار آمده‌اند.

روش حقیقت‌جویی

حکمت دیوانگان را با درسی که یکی از آنان درباره «روش تفکر» به ما می‌دهد آغاز می‌کنیم.

در یکی از داستانهای *اسرارنامه* دیوانه‌ای کنج عزلت را رها می‌کند و به میان مردم می‌آید. در کویی می‌ایستد. می‌بیند هر دسته از مردم از سویی می‌روند. فریاد بر می‌آورد: آی مردم، از يك سو بروید:

یکی دیوانه‌ای استاد در کوی	جهانی خلق می‌رفتند هر سوی
فغان برداشت این دیوانه ناگاه	که از يك سوی باید رفت و يك راه
به هر سویی چرا باید دویدن	به صد سو هیچ جا نتوان رسیدن ^۲

در این داستان عطار روش تقرّب به حق را به ما می‌آموزد. درسی که او می‌خواهد از زبان دیوانه به ما بدهد درسی است که همه انبیا و اولیا و همه عرفای بزرگ در همه ادیان الهی به انسان داده‌اند و آن داشتن وحدت توجه و یکجهت و

(۲) فریدالدین عطار، *اسرارنامه*، به تصحیح سیدصادق گوهرین، تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۰۳.

یکسو شدن است. کویی که دیوانه در آن ایستاده و سخن می گوید کوی دل آدمی^۳ است و خلق متفرق در این کوی اندیشه های هرزه گرد آدمی است. دیوانه از مقام جان به انسان هشدار می دهد که دست از این هرزه گردی بردارد. او می خواهد مردم را بیدار کند و بیداری مردم زمانی است که همه همت خود را مصروف یک چیز کنند و عاشقانه به یک معشوق و یک معبود دل بسپارند. فقط از این راه است که انسان می تواند به حقیقت تقرّب جوید:

تویی با یک دل ای مسکین و صد یار به یک دل چون توانی کرد صد کار؟^۴

تصویری که عطار در این داستان از دیوانه و مردم ترسیم کرده است گذشته از معنایی که یاد کردیم به نکته ای درباره نسبت میان دیوانه و مردم اشاره می کند. دیوانه، هر چند در میان کویی ایستاده و با مردم سخن می گوید، در حقیقت تنهاست. مردم همه از او دور می شوند. همه به او پشت کرده اند. حتی معلوم نیست کسی سخن او را شنیده باشد و اگر شنیده باشد به معنای آن راه یافته باشد؛ و این خصوصیت داستانهای دیوانگان در آثار عطار است. عطار عمیقترین و عالیتزین مسائل معنوی و حیاتی را به صورتی بیان می کند که ظاهراً برای همه کس ملموس و محسوس است؛ اما، در عین حال، مانند ماهی از چنگ عقل بیرون می رود. در بسیاری از موارد، حکمت دیوانگان به نظر عقل مسخره می آید، اما توضیحاتی که بلافاصله عطار می دهد می رساند که چنین نیست.

صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی

حکمت دیوانگان حکمتی است الهی و توحیدی و دیوانه اساساً یک موحد است و همه مسائل را با توجه به نسبت انسان با حق تعالی در نظر می گیرد. دیوانه هر چه را که بخواهد از خدا می خواهد چون در همه عالم جز خدا هیچ کس منشأ اثر نیست. همه چیز از اوست و بازگشت همه به اوست.

دیوانه ای با خدای خود خلوت کرده و زارزار گریه می کند. عاقلی به او می رسد و می پرسد: چرا این طور گریه می کنی؟ دیوانه می گوید: برای اینکه

(۳) به اصطلاح امروزی «ذهن» آدمی.

(۴) اسرارنامه، ص ۱۰۳.

می خواهم دل خدا به حال من بسوزد. عاقل می گوید: حقا که دیوانه‌ای، آخر مگر خدا هم دل دارد؟

جوابش داد آن دیوانه پیشه که او دارد همه دلها همیشه
همه دلها که او دارد شگرفت چگونه دل ندارد این چه حرفست؟^۵

داستان در همین جا پایان می‌یابد، اما سخن عطار تمام نشده است. باید گفتار دیوانه را تفسیر کند تا خوانندگان او، که در ردیف مرد عاقل اند، معنای آن را درک کنند.

توضیحاتی که عطار در اینجا می‌دهد بیان فلسفه‌ای است که بنابر آن هر چه در این عالم است نمودگاری از عالم بالا است. به قول ابن عربی هر موجودی از موجودات این عالم را عین ثابته‌ای است در حضرت اعیان ثابته. نه فقط موجودات، از جمله دل‌های ما، بلکه حتی افعال آدمی نیز در اصل از عالم بالا صادر شده است:

همه چیزی که اینجا هست از آنجاست بد و نیک و بلند و پست از آنجاست
پس این دل‌های ما زانجا بود نیز دل تنها نمی‌گویم همه چیز

.....

بدان اینجا که خیر و شر از آنجاست اگر نفعست از آنجا ضرر از آنجاست^۶

در اینجا عطار از زبان دیوانه نه تنها بر قول کسانی که عالم موجودات را منحصر به عالم محسوس کرده‌اند خطّ بطلان می‌کشد بلکه حتی تصریح می‌کند که اصل موجودات این عالم در عالم بالاست و این عالم محسوس سایه‌ای است از عالم قدس. نقل حکایت این دیوانه شاهدهی است برای این بیت که پیش از داستان آمده است:

چو نبود کار تو جز اشک و سوزی ز زلفش سایه افتد بر تو روزی^۷

(۵) فریدالدین عطار، الهی‌نامه، به تصحیح هلموت ریتز، استانبول، ۱۹۴۰ م. (افست تهران، ۱۳۵۹)، ص ۱۴۷.

(۶) همانجا.

(۷) همان، ص ۱۴۶.

نه تنها این عالم نسبت به عالم بالا، که عالم قدس است، وجودی سایه‌وار و ناپایدار دارد، بلکه حتی عالم بالا نیز نسبت به ذات پاك الهی ناپایدار است. عطار برای بیان این معنی باز به سراغ دیوانه‌ای می‌رود:

کرد از دیوانه‌ای مردی سؤال کین دو عالم چیست با چندین خیال
گفت کین هر دو جهان بالا و پست قطره آبست نه نیست و نه هست

پس همه موجودات این دو عالم صورتهایی است که بر آب نقش بسته است. حتی موجوداتی که به نظر صلب و سخت می‌آیند چیزی جز صورتهای خیالی و ناپایدار نیستند:

گشت از اول قطره آب آشکار قطره آبست با چندین نگار
هر نگاری کان بود بر روی آب گر همه ز آهن بود گردد خراب
هیچ چیزی نیست ز آهن سخت‌تر هم بنا بر آب دارد در نگر
هر چه را بنیاد بر آبی بود گر همه آتش بود خوابی بود
کس ندیدست آب هرگز پایدار کی بود بی آب بنیاد استوار^۸

سخنانی که این دیوانه بیان می‌کند حکمت محض است. عطار در حقیقت مطالب فلسفی و مابعدطبیعی را که خود بدان قائل بوده است از زبان این دیوانه و دیوانگان دیگر بیان کرده است. بیان این مطالب، در ضمن حکایت و با استفاده از تمثیل، جنبه ادبی و شاعرانه کار عطار را نشان می‌دهد. البته او می‌توانست به جای دیوانه حکیمی را بنشانند و این سخنان را از زبان او بیان کند. ولی دیوانه عطار هم کسی جز حکیم روشن ضمیر نیست. عطار هم شاعر است و هم حکیم و فیلسوف و وقتی از ساحت شعر با ما سخن می‌گوید باید در نقش شخصیتی ظاهر شود که این گسستگی از مردم و تعالی در آن ملحوظ باشد. گوشه‌ای از مابعدالطبیعه و حکمت نظری دیوانگان را ملاحظه کردیم. حال نظری به حکمت عملی ایشان بیفکنیم و ببینیم دیوانگان بر اساس چنین فلسفه‌ای چه اندرزهایی به مردم می‌دهند.

۸) فریدالدین عطار، منطق الطیر، به تصحیح سیدصادق گوه‌رین، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۶، ص ۴۹.

درس آزادگی

نخستین و مهمترین درس دیوانگان به مردم درس آزادگی است. آزادگی از نظر عارفی چون عطار نفی تعینات و تعلقات مادی و دنیایی است و آزاده کسی است که نه غم گذشته را می خورد و نه غم آینده را. آزادگی در حقیقت چیزی است که انسانیت انسان بسته بدان است. کسانی که زیر بار تعلقات به سر می برند از حقیقت انسانی دور شده اند و این خود در واقع حال اکثر مردم است. مردم عموماً با حسرت گذشته را می خورند یا نگران آینده اند و لذا از «نقد حال» خود غافل مانده اند. این مردم که خود را عاقل می پندارند از نظر عطار صورت انسانی دارند، اما در باطن از انسانیت دور مانده اند. فقط عده معدودی هستند که از قید همه تعلقات آزادند. یکی از این آزادگان دیوانه ای است بغدادی که عطار داستان او را در الهی نامه نقل کرده و در ضمن آن غفلت و سرگردانی همان مردمی را که در عین سودازدگی خود را عاقل می پندارند از زبان دیوانه بیان کرده است.

دیوانه ای در بغداد در کنج عزلت نشسته و با هیچ کس سخن نمی گوید. روزی شخصی نزد او می آید و علت این خاموشی را از او می پرسد:

بدو گفتند ای مجنون عاجز چرا حرفی نمی گویی تو هرگز؟

دیوانه با شنیدن این سؤال سکوت خود را می شکند و جواب می دهد: با که حرف بزنم؟ آدمی نیست که من با او حرفی بزنم و انتظار داشته باشم او به من جواب دهد:

چنین گفت او که حرفی با که گویم چو مردم نیست پاسخ از که جویم؟

پاسخ دیوانه يك پاسخ معمولی نیست. این همه آدم در دنیا زندگی می کنند و همه هم، الحمدلله، از قوه ناطقه برخوردارند؛ با این حال، دیوانه ما دنیا را از مردم خالی می بیند. وقتی آن شخص همین معنی را به دیوانه تذکر می دهد و می گوید: مگر این همه خلق خدا را نمی بینی و مگر اینها انسان نیستند؟ جواب می دهد: نه، اینها هیچکدام «انسان» نیستند. چرا؟ برای اینکه انسان بحقیقت کسی است که آزاده باشد، در غم دیروز و فردا نباشد، فقط در فکر يك چیز باشد:

چنین گفت او نه اند این قوم مردم	که مردم آن بود کو از تعظم
غم دی و غم فرداش نبود	ز کار بیهده سوداش نبود
غم ناآمده هرگز ندارد	ز رفته خویش را عاجز ندارد
غم درویشی و روزیش نبود	بجز يك غم شبانرویش نبود ^۱

چه چیز است که انسان باید شب و روز دایم در اندیشه آن باشد؟ پاسخ این سؤال روشن است. یگانه چیزی که انسان آزاده باید به یاد آن باشد خداست. هر چیز دیگری که فکر و ذکر انسان را به خود مشغول کند مایه غفلت است. انسانیت انسان زمانی تحقق می یابد که از این غفلت بیرون آید و خود را بنده خدا بداند و توکلش بر او باشد. آزادگی انسان در بندگی و خداپرستی است.

عطار در این داستان يك نکته عرفانی را از زبان دیوانه بغدادی بیان کرده و به خواننده خود اندرز داده است که غم دیر و زو فردا را نخورد و فرزند وقت خویش باشد و از نقد حال بهره مند شود. این البته نوعی بی قیدی است اما این بی قیدی به معنای بی اعتنائی مطلق به دنیا نیست. در غم گذشته و آینده نبودن به معنای ترك دنیا نیست. عطار نمی خواهد بگوید که انسان باید از دنیا محظوظ نشود، برعکس، همه نیت او این است که به انسان بگوید باید از دنیا کمال استفاده را ببرد. از نظر او مردم اشتباه می کنند وقتی نقد حال را از دست می دهند و با فکر گذشته معدوم و آینده موهوم خود را مشغول می کنند. چنین مردمی در حقیقت زیان می بینند. استفاده را کسی از دنیا می برد که از «نقد امروز» غافل نباشد.

دیوانه بغدادی ما را از غفلتی که مردم عموماً بدان گرفتارند آگاه کرد و شرط انسانیت را در آن دانست که انسان در ذکر خدا و به یاد خدا باشد. در داستانی دیگر، عطار دیوانه ای را معرفی می کند که به مردم می آموزد چگونه باید از نعمتی که خدا در دنیا به انسان عطا فرموده استفاده کنند.

دیوانه ای سرخوش و مست از زندگی تکه چوبی بر می دارد و بر آن سوار می شود و می تازد، گویی بر اسبی راهوار سوار است. این بی خیالی نظر بیننده ای را جلب می کند و برای اینکه سر به سر دیوانه گذاشته باشد از او می پرسد: چه خبر شده که این طور تاخت و تاز می کنی؟ دیوانه در پاسخ می گوید: خوش دارم حالا

که زنده هستم و از دستم بر می آید دمی چند در میدان عالم سواری کنم:

یکی دیوانه چوبی بر نشسته	بتگ می شد چو اسبی تنگ بسته
دهانی داشت همچون گل ز خنده	چو بلبل جوش در عالم فگنده
یکی پرسید ازو کای مرد درگاه	چنین گرم از چه می تازی تو در راه
چنین گفت او که در میدان عالم	هوس دارم سواری کرد یکدم
که چون دستم فرو بندند ناکام	نجنبد يك سر مویم بر اندام ^۱

در این داستان ظاهراً يك گفتگوی پیش پا افتاده و تفریحی میان يك شخص که خود را عاقل می پندارد با يك دیوانه که در دیوانگی او هیچ جای تردید نیست پیش آمده است. ولی با کمی دقت متوجه می شویم که شاعر در حقیقت می خواهد ما را از يك حقیقت بزرگ درباره وجود انسان در این عالم آگاه کند. در ورای حرکت مضحك دیوانه و پاسخ ساده او فلسفه ای نهفته است. این فلسفه را عطار خود در انتهای داستان بصراحت بیان کرده است که می گوید:

اگر هستی درین میدان تو بر کار	نصیب خویشان مردانه بردار
چو از ماضی و مستقبل خبر نیست	بجز عمر تو نقدی ماحضر نیست
مده این نقد را بر نسیه بر باد	که بر نسیه کسی نهاد بنیاد

در این داستان، دیوانه کاری را کرد که از دستش بر می آمد. در داستانی دیگر، دیوانه ای را می بینیم که چون می بیند کسی کاری از دستش بر می آید و نمی کند اظهار تعجب می نماید.

دیوانه ای در راه می رفت. گذارش به دکان بقالی افتاد. وارد دکان شد و از بقال پرسید: مغز بادام و شکر داری؟ بقال جواب داد: دارم، خیلی هم دارم. منتظر خریدارش هستم. از شنیدن این جواب دیوانه تعجب می کند. به بقال می گوید: بنده خدا، کجای کاری؟ شکر داری، مغز بادام هم داری، آن وقت خودت نمی خوری و نشسته ای که یکی دیگر بیاید و به او بدهی!

در این داستان، بقال نمودگار (سمبل) خلق عالم است. همه ما بقالانی هستیم که در دکان این دنیا نشسته ایم و نقد وقت و روزگار خود را چون شکر و بادام در

پیش‌رو حاضر داریم ولی از آن استفاده نمی‌کنیم و منتظریم که آن را با چیزی دیگر مبادله کنیم. دیوانه در این داستان مظهر عاقلی و وجدان بیدار آدمی است که می‌خواهد ما را از این سودای بی حاصل منصرف گرداند. به دنبال این داستان، عطار خود وارد صحنه می‌شود و پرده از این حقیقت بر می‌دارد. در هر دمی که ما فرو می‌بریم هزاران هزار سر نهانی است و این اسرار نقد ماست و ما از آن غافلیم:

هزاران بحر پُر اسرار کامل به يك دم می‌توانی کرد حاصل
ترا این پند بس در هر دو عالم که بر ناید ز جانت بی خدادم^{۱۱}

نَفْسی که ما دمیدم فرو می‌بریم نعمت بزرگی است که خداوند به ما عطا کرده است. از این نعمت باید استفاده کرد و استفاده از آن پاسِ انفاس داشتن است. در این مقام هر چه بر انسان مکشوف شود و هر پرده‌ای که از پیش روی او برداشته شود باید از آن خشنود باشد. نه تنها با داده باید خوش باشد بلکه اگر هم چیزی به او ندهند باز باید خوش باشد:

بهرجت اودهد دلشاد می‌باش وگر ندهد خوش و آزاد می‌باش^{۱۲}

این همان مقام رضاست و کسی که به این مقام رسیده باشد از هر چه بدورسد محظوظ می‌شود، چون دهنده را کسی جز حق نمی‌بیند. این معنی را عطار در ضمن داستانی از دیوانه مشهور، بهلول، بیان می‌کند.

بهلول در زمان هارون الرشید زندگی می‌کرد. روزی زییده، زن هارون، برایش بریانی و حلوا می‌فرستد. بهلول می‌نشیند و همه آنها را خودش تنها می‌خورد. یکی از او می‌پرسد: نمی‌خواهی از این غذا به دیگران هم بدهی؟ بهلول بر آشفته می‌گوید: چرا بدهم؟

که حق چون این طعامم این زمان داد چگونه این زمان با او توان داد^{۱۳}

(۱۱) اسرارنامه، ص ۸-۱۸۷.

(۱۲) الهی‌نامه، ص ۲۰۸.

(۱۳) همانجا.

در این داستان، بهلول همان کاری را کرده است که بقال می‌بایست می‌کرد. خدا به دست زبیده به او بریانی و حلوا داده و او نشسته و خورده، به کسی هم نداده است. این عمل نه به معنای بی‌اعتنائی نسبت به خلق است، بلکه کمال استغراق در حق و نعمت اوست. اگر توجه انسان به خلق خدا موجب شود که او از خدا غافل ماند، باید از خلق روی بگرداند. البته کاملانی هستند که توجه ایشان به خلق عین آگاهی آنان از حق است، ولی دیوانگان در این مقام نیستند. مرتبه دیوانگی مرتبه مردم‌گریزی است.

بهلول از نعمتی که نصیبش شده دلشاد گشته است. اما این خشنودی و رضا باید در همه احوال باشد. چه بدهند و چه ندهند. «وگر ندهد خوش و آزاد می‌باش». این آزادگی در حقیقت ترك اختیار است و کسی که به این مقام رسیده باشد دست از اختیار برداشته و تسلیم اراده حق شده است. این ترك اختیار و تسلیم و رضا در واقع از مقامات عارف است و در ادبیات ما گاهی از دیوانگانی یاد می‌شود که دقیقاً به همین مقام رسیده‌اند. مثلاً سعدی در بوستان از دیوانه‌ای حکایت می‌کند که وقتی از او پرسیدند دوزخ را می‌خواهی یا بهشت را، در پاسخ می‌گوید هر کدام را که خدا بخواهد. این ابیات می‌توانست از عطار باشد:

یکی پیش شوریده حالی نبشت که دوزخ تمنا کنی یا بهشت
بگفتا مپرس از من این ماجری پسندیدم آنچه او پسندد مرا^{۱۴}

پاسخ این دیوانه در حقیقت پاسخ يك عارف عاشق است. همان طور که عاشق از خود اختیاری ندارد و خواست او خواست معشوق است، این دیوانه نیز همان چیزی را می‌خواهد که خدا می‌خواهد. بدیهی است که در چنین مقامی عاشق یا دیوانه نمی‌تواند چیزی از حق طلب کند؛ نمی‌تواند دعا کند، چه انسان در دعا خواست خود را در میان می‌گذارد و آن را بر خواست خدا ترجیح می‌دهد. این معنی را عطار خود در یکی از داستانهای دیوانگان بیان کرده است. محل وقوع داستان يك مسجد است و مسجد جایی است که مردم باید در آن عبادت کنند، یعنی در مقام عبودیت در پیشگاه حق سجده کنند و خود را با تمام

(۱۴) بوستان، به تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، تهران، ۱۳۵۹، ص ۹۱.

وجود تسلیم رضای معبود سازند. ولی عموم مردم، حتی واعظی که ایشان را موعظه می‌کند، از این معنی غافلند. در جایی که مدعیان عقل و عاقلی از يك حقیقت مهم غفلت می‌ورزند، نوبت دیوانگان است که قدم پیش گذارند و ایشان را موعظه کنند، موعظه‌ای دیوانه‌وار و در عین حال حکیمانه.

واعظی بالای منبر دعا می‌کند و مردم، مطابق معمول، «آمین» می‌گویند. دیوانه‌ای در مجلس به پا می‌خیزد و از مردم می‌پرسد: «آمین یعنی چه؟»:

دعا می‌کرد آن داندۀ دین	جهانی خلق می‌گفتند آمین
یکی دیوانه گفت آمین چه باشد	که آگه نیستم تا این چه باشد

مردم در جواب دیوانه می‌گویند: آمین یعنی این که هر چه واعظ از حق خواست «چنان باد و چنان باد و چنان باد». با شنیدن این سخن، دیوانه برآشفته شده فریاد می‌زند: پس آمین نه آمین:

که نبود آنچنان و اینچنین هیچ	کامام خواجه خواهد چند از این پیچ
ولیکن جز چنان نبود کم و بیش	که حق خواهد چه می‌خواهد از خویش؟ ^{۱۵}

در این داستان و همچنین در داستانهای دیگری که نقل کردیم، دیوانگان درس آزادگی و خداپرستی را به عموم مردم از همه طبقات و گروههای اجتماعی دادند. مخاطب آنان عموم مردم بودند. اما داستانهای دیگری هم هست که در آنها شخص یا گروه خاصی مخاطب یا مخاطبان دیوانگان واقع می‌شوند و دیوانگان حکمتی را بیان می‌کنند که ناظر به وظایف گروهها و شخصیتهای خاص اجتماعی است. در رأس همه این مردم پادشاهان و حکام و بطور کلی صاحبان قدرند.

نکوهش غرور و خودبینی

در بسیاری از داستانهای دیوانگان، چه در آثار عطار و چه در کتاب عقلاء/المجانین و چه در آثار نویسندگان دیگر، ما با مجانبینی آشنا می‌شویم که در مقام منتقدان اجتماعی و سیاسی سلاطین و حکام را آماج سخت‌ترین انتقادات

می سازند. زبان دیوانگان در این داستانها در واقع زبان دل مردم است و علت رواج داستانهای دیوانگان در جامعه ما نیز تا حدودی همین بوده است. زبان مردم به دلیل «عاقلی» ایشان بسته بود ولی دیوانگان به حکم جنون و بی عقلی قادر بودند گستاخانه در برابر صاحبان قدرت و زور بایستند و از ظلم و جور ایشان شکایت کنند و معایب آنان را برملا سازند. نویسندگانی چون عطار که به نقل این داستانها می پرداختند، در واقع، حرف دل خود را از زبان دیوانگان اظهار می کردند.

عطار در حکمت سیاسی دیوانگان اساساً از يك صفت مذموم در پادشاهان انتقاد می کند و آن فرعونیت است. فرعون، همان طور که می دانیم، دعوی خدایی داشت و این دعوی را نیز اظهار می کرد؛ ولی در تمدن اسلامی خلفا و سلاطین، که ادعای مسلمانی داشتند، نمی توانستند آشکارا دعوی خدایی کنند. آنها به ظاهر و به زبان مسلمان و موحد بودند، اما در معنی، بی آنکه خودشان هم بدانند، همان راهی را می رفتند که فرعون رفته بود. عطار موسی هایی را به سراغ این فرعونها می فرستد تا با ایشان مبارزه کنند و کفر خفی ایشان را آشکار گردانند و، از این راه، هم خود آنان و هم مردم را نسبت به این حقیقت آگاه سازند. یکی از این فرعونها سلطان محمود غزنوی است که عطار چندین حکایت را از بر خورد او با دیوانگان گمنام نقل کرده است.

سلطان محمود روزی از راهی می گذشت. دیوانه ای را دید در کنجی نشسته؛ رفت و در کنارش نشست. دیوانه نه از جایش جنبید و نه احترامی به شاه گذاشت. حتی يك کلمه حرف هم با او نزد. برعکس، کاری کرد که محمود اصلاً انتظارش را نداشت. دیوانه چشمان خود را بست و این عمل باعث رنجش محمود شد و به او گفت: چرا چشمانت را بستی؟ گفت: برای اینکه نمی خواهم رویت را ببینم. این پاسخ صریح خشم و غضب شاه را برانگیخت که به او گفت: روا نمی داری که روی کسی را که شاه عالم است ببینی؟ محمود، با این سخن، تکبر و رعونت خود را آشکار می سازد و دیوانه پاسخی به او می دهد که از يك موحد انتظار آن می رود. می گوید: من حتی روا نمی دارم که به خودم هم نگاه کنم تا چه رسد به دیگران:

چو خود بینی درین مذهب روا نیست اگر غیری ببینی جز خطا نیست

دیوانه درس بزرگی به محمود داده، ولی شاه معنای آن را درك نکرده است.

خودبینی و غرور و نخوت او بیش از آن است که به وی مجال اندیشیدن و درک این اندرز را بدهد و لذا از روی جهالت واکنشی نشان می‌دهد که شیوه حکام و سلاطین متکبر و متفرعن است. با تهدید به دیوانه می‌گوید: «من اولوالامر جهانم و می‌توانم حکم کنم که بلایی سخت به سرت بیاورند». دیوانه، بی آنکه از این تهدید ترسی به خود راه دهد، به شاه می‌گوید: «تو حتی بر نفس خودت هم حاکم نیستی چه رسد به اینکه حکمت بر دیگران جاری باشد»:

بدو دیوانه گفتا هین بیندیش که امر توروان چون نیست بر خویش
نباشد بر دگر کس هم روانه مرا مَبْشول چند آری بهانه^{۱۶}

در این داستان، عطار تلویحاً بر عقیده سیاسی رایج در میان وزرایی چون خواجه نظام‌الملک طوسی و علمایی چون ابوحامد محمد غزالی خرده گرفته است. از نظر این شاعر عارف، سلطان نه سایه خداست و نه اولوالامر بلکه موجودی است ضعیف و حقیر که حتی بر نفس خودش هم تسلط ندارد. محمود، با آن همه قدرت و شوکت، مانند هر آدم معمولی دیگر ضعیف و اسیر نفس اماره خویش است؛ وانگهی، او مانند همه پادشاهان به هر حال انسان است، و هر انسان موجودی است با محدودیتها و ضعفهای طبیعی خود. این محدودیت و ضعف طبیعی را باز عطار در یکی از داستانهای دیوانگان با ظرافت خاص بیان کرده است.

پادشاهی به دیوانه‌ای می‌رسد، به او می‌گوید: «از من حاجتی بخواه تا بر آورده کنم.» دیوانه به شاه می‌گوید: «کاری کن که این مگسها دست از سر من بردارند. گویی که در جهان هیچ کس دیگر نیست، همه جمع شده‌اند دور سر من»:

به شه دیوانه گفت ای خفته در ناز مگس را دار امروزی ز من باز
که چندان این مگس در من گزیدند که گویی در جهان جز من ندیدند

شاه در جواب می‌گوید: «من نمی‌توانم این کار را بکنم، چون مگسها که در فرمان من نیستند». دیوانه هم حق شاه را کف دستش می‌گذارد و می‌گوید: «پس

بروپی کارت، خجالت بکش»:

جو تو بر يك مگس فرمان نداری برو شرمی بدار از شهر یاری^{۱۷}

با این تفصیل، اطاعت از اوامر چنین اشخاصِ ضعیف و ذلیلی واجب نیست بلکه این قبیل اشخاص حتی لایق آن نیستند که کسی اعتنایی به آنان بکند. این بی اعتنایی را عطار در داستانهای فوق عملاً نشان داده است. در داستان قبلی، وی پادشاهی را، با آن همه شکوه و جلال و قدرت و شوکت، نزد دیوانه‌ای می‌برد که عار داشت حتی به او نگاه کند؛ عکس العمل شاه نسبت به این دیوانه توأم با خشم است؛ ولی، در داستانی دیگر، عطار همین شاه را در برابر دیوانه‌ای دیگر به التماس و ا می‌دارد:

شد مگر محمود در ویرانه‌ای	دید آنجا بیدلی دیوانه‌ای
سر فرو برده به اندوهی که داشت	پشت زیر بارِ آن کوهی که داشت
شاه را چون دید گفتش دور باش	ورنه بر جانَت زَنَم صد دور باش
تو نه ای شاهی که تو دون همتی	در خدای خویش کافر نعمتی
گفت محمود مرا کافر مگوی	يك سخن با من بگو دیگر مگوی
گفت اگر می‌دانی ای بیخبر	کز که دور افتاده‌ای زیر و زبر
نیستی خاکستر و خاکت تمام	جمله آتش ریزی بر سر مدام ^{۱۸}

در اینجا عطار، در واقع، به همه شاهان خطاب کرده و همه آنان را دون همت خوانده است. این انتقاد در حقیقت حرف دل شاعر است که از زبان دیوانه‌ای بیان شده است. او نمی‌توانست این سخنان را با این صراحت مستقیماً بیان کند و از گزند سلطان و حاکم وقت در امان بماند. بیان این انتقادات محتاج به يك پوشش موجه بود و یکی از موجهترین پوششهایی که عطار می‌توانست اختیار کند استفاده از زبان دیوانگان بود. بسیاری از داستانهای دیوانگان در آثار عطار وسیله‌ای است برای بیان انتقادهای سیاسی او از قدرتمندان و حکام. عطار در ضمن این داستانها بی‌محابا حرف دل خود را بیان می‌کند و پس از آن نیز سخن

(۱۷) اسرارنامه، ص ۱۶۱.

(۱۸) منطق الطیر، ص ۱۹۹.

خود را تعمیم می‌دهد و دعوی سروری و خواجگی حکام و شاهان را دعوی پوچ و حتی ننگ آور می‌خواند. مثلاً، در انتهای داستان قبلی، خطاب به همه کسانی که خود را سرور و خواجه دیگران می‌پندارند می‌گوید:

نمی‌آید ترازین خواجگی ننگ که گرد آورده‌ای عمری دومن سنگ؟^{۱۹}

عطار در اینجا همه آنچه را که مایه برتری جویی پادشاهان و توانگران است از ایشان می‌گیرد. احساس قدرتمند بودن یکی از اسباب برتری جویی ایشان است که عطار سعی می‌کند تا نشان دهد که این مدعیان قدرت برستی قدرتمند نیستند. مایه دیگر برتری جویی از راه جمع آوری مال و ثروت دنیا به دست می‌آید و این مایه را نیز باز عطار سعی می‌کند بی ارزش و بی اعتبار سازد.

در بیت فوق، چنان که ملاحظه شد، شاعر زر و سیم و گوهرهای قیمتی را «دومن سنگ» خواند. اما در داستانهای دیگر، برای بی اعتبار کردن ثروت دنیا، وی موضوع را از نظرگاه دیگری ملاحظه می‌کند و آن نظرگاه آخرت است. به عبارت دیگر، وی مسأله مرگ را پیش می‌کشد و از جهان دیگر به این جهان نگاه می‌کند. مال و ثروت دنیا زمانی معتبر و ارزشمند است که ما از دیدگاه دنیا به آن بنگریم؛ ولی، وقتی نظرگاه خود را تغییر دادیم و از نظرگاه آخرت و با توجه به مرگ و نیستی انسان در دنیا به موضوع نگاه کردیم، ارزشها بکلی دگرگون می‌شود.

دیوانه‌ای در راهی نشسته و کاسه سر مرده‌ای را در مقابل خود نهاده است. پادشاهی از آنجا می‌گذرد. چشمش به این صحنه می‌افتد و از دیوانه می‌پرسد: «این کاسه سر برای چیست؟»:

به شه گفتا که شه اندیشه کردم ترا با خویشتن هم پیشه کردم
ندانم کله چون من گدایست و یا خود آن چون تو پادشاه هست^{۲۰}

عاقبت دیوانه و شاه يك چیز است و آن مرگ است. و از این دیدگاه میان شاه و دیوانه فرقی نیست.

(۱۹) الهی‌نامه، ص ۲۳۱.

(۲۰) همان، ص ۱۴۴. داستان مشابهی هم در مصیبت‌نامه (ص ۳۲۷) آمده است.

درس عبرتی را که دیوانگان به شاهان دادند و انتقادی که از غرور و تفرعن آنها کردند ملاحظه کردیم. اما انتقاد دیوانگان عطار از خودبینان و فرعون صفتان فقط متوجه شاهان نیست. عطار داستانهایی را نقل می‌کند که در آنها بطور کلی از هر صاحب قدرت فرعون صفتی انتقاد شده است. در یکی از این داستانها، بهلول دیوانه را می‌بینیم که در بغداد یکی از عمال خلیفه را سرزنش می‌کند. صاحب قدرتی سوار بر اسب از یکی از خیابانهای بغداد در حال عبور است. سرهنگانی که ملازم رکاب او هستند با فریاد «دور شو! کور شو!» مردم را کنار می‌زنند:

یکی می‌رفت در بغداد بر رخس	تو گفתי بود در دعوی جهان بخش
پس و پیشش بسی سرهنگ می‌شد	به مردم بر ازو ره تنگ می‌شد
ز هر سویی خروش طرّقا بود	که بردارد او از چار سو بود ^{۲۱}

در همین هنگام، بهلول سر می‌رسد، مشتی خاک در دست می‌گیرد و می‌گوید:

که چندین کبر از خاکی روا نیست که گر فرعون شد خواجه خدا نیست

بهلول در اینجا به حقیقتی در وجود انسان اشاره می‌کند. خاک مظهر پستی و مذلت است و این، در حقیقت، مقام و مرتبه دنیایی انسان در پیشگاه حق است. این وجود خاکی با همه پستی و مذلتی که دارد دعوی خدایی می‌کند، و نمودگار این دعوی عنصر باد است.

باد مظهر پوچی و هیچی است و، چون دعوی خدایی و تفرعن در انسان باطل است، در حکمت دیوانگان از آن به «باد» تعبیر شده است، بادی متعفن و آزاردهنده. این معنی را عطار در حکایتی دیگر بیان کرده است. این بار کسانی که آماج انتقاد و سرزنش قرار می‌گیرند نه شاهند و نه حاکم بلکه عده‌ای نازپرورده و مغرور و متکبرند که با نخوت و رعنائی از میان مردم خرامان خرامان عبور می‌کنند.^{۲۲} در میان مردم دیوانه‌ای است که همینکه چشمش به آنها می‌افتد سر در

(۲۱) الهی‌نامه، ص ۲۱۴.

(۲۲) انتقاد عطار از این نوع رفتار بی شک مبتنی بر تعالیم قرآن است. در این مورد بنگرید به سوره لقمان، آیه‌های ۱۸ و ۱۹ (ولا تمش فی الارض مرحا ان الله لا یحب کل مختال فخور واقصد فی مشیک...)، برای داستانی مشابه، بنگرید به مصیبت‌نامه، ص ۱۷۴.

گریبان فرو می برد:

چو آن دیوانه بی خان و بی مان بدید آن خیل خودبین را خرامان
کشید از ننگ سر در جیب آنگاه که تازان غافلان خالی شد آن راه

پس از اینکه این عده دور می شوند، دیوانه سرش را بالا می آورد. یکی از او می پرسد: چرا چنین کردی؟ دیوانه می گوید: از بس باد بروت اینجا دیدم ترسیدم باد مرا ببرد:

چو بگذشتند سر بر کرد از جیب یکی پرسید ازو کای مرد بی عیب
چرا چون روی رعنایان بدیدی شدی آشفته و سر در کشیدی؟
چنین گفت او که سر را در کشیدم ز بس باد بروت اینجا که دیدم
که ترسیدم که بر باید مرا باد چو بگذشتند سر بر کردم آزاد
ولی چون گند رعنایان شنیدم شدم بی طاقت و سر در کشیدم^{۲۳}

کبر و غرور و رعنائی در اینجا باد خوانده شده است و این خود نوعی مجاز است. اما عطار سعی می کند تا جایی که ممکن است آن را به حقیقت نزدیک گرداند و، به این منظور، پای دیوانه را به پیش می کشد. باد غرور و رعنائی برای دیوانه بادی است واقعی و محسوس با بویی متعفن. حتی این باد آنقدر شدید است که دیوانه می ترسد مبادا او را با خود ببرد. البته خود آن رعنایان از این باد غافلند و آن را احساس نمی کنند. آنها قابلیت درک این معنی را ندارند. عطار در این داستان از رعنایان و کبر و غرور ایشان انتقاد کرده است ولی مخاطب دیوانه خود این رعنایان نیستند. در داستانهای قبلی نیز عطار، هر چند خطاب دیوانگان را متوجه اشخاص مغرور و متفرعن نموده است، هیچ اشاره ای به تأثیر اندرزه های دیوانگان در ایشان نکرده است. شنیدن و درک اندرز و تنبیه شدن قابلیت است که در هر کس نیست. سلطان متفرعن چون محمود غزنوی و قدرتمندان دنیادار و مغرور نمی توانند از عیب خود آگاه شوند ولو اینکه دیوانه ای به ایشان تذکر دهد. البته کسانی هم هستند که گاهی گرفتار عجب و غرور و تفرعن می شوند، اما خودشان می توانند بر آن آگاهی پیدا کنند.

یکی از این اشخاص شیخ ابوبکر نیشابوری است که عطار داستانی از وی در منطق الطیر آورده است.^{۲۴} این داستان ظاهراً مربوط به دیوانگان نیست ولی نکته‌ای که در آن بیان شده است همان حکمت دیوانگان است. موضوع داستان غرور و کبر و نخوت و تفرعن است که عطار معمولاً از زبان دیوانگان نکوهش کرده است. علاوه بر این، در این حکایت نیز غرور و کبر و خودبینی با باد ارتباط پیدا کرده است، بادی کاملاً محسوس.

شیخ ابوبکر پیری است راه‌رفته و روشن ضمیر. روزی همراه مریدان خود از خانقاه بیرون می‌آید و سوار بر خر، که مرکوب علما و مشایخ است، به راه می‌افتد. در میان راه ناگهان اتفاقی می‌افتد:

شیخ بر خر بود بی‌اصحابنا کرد ناگه خر مگر بادی رها
شیخ را زان باد حالت شد پدید نعره‌ای زد جامه بر هم می‌درید

شور و حالی که شیخ در اینجا پیدا می‌کند شور و حالی است که معمولاً در مجالس سماع به صوفیان دست می‌دهد. نعره زدن و جامه بر هم دریدن در ملاعام، آن هم از جانب شیخی آداب‌دان، براستی مایه تعجب است. هیچکس، حتی مریدان خود شیخ نیز، از این حرکت خوشش نمی‌آید.

پس از اینکه شیخ به خود می‌آید، یکی از مریدان نزد او رفته می‌پرسد: «شیخ، چه شد که در اینجا حال کردی؟» شیخ در جواب می‌گوید: همین طور که من سوار بر خر می‌رفتم، نگاه کردم دیدم اصحاب من آنقدر زیاده‌اند که راه را بند آورده‌اند. فکر کردم با این همه مرید که در پیش و پس من حرکت می‌کنند من دیگر دست کمی از بایزید بسطامی ندارم. از این گذشته، فکر کردم این مریدان از جان گذشته‌ای که امروز در دنیا با مانند فردای قیامت نیز مایه سرافرازی من خواهند بود. در همین فکرها بودم که:

گفت چون این فکر کردم از قضا کرد خر این جایگه بادی رها

تا اینجا شیخ ابوبکر در نقش يك آدم خودبین و مغرور بوده است؛ اما از این

لحظه ناگهان او نقش دیگری پیدا می‌کند، نقشی که عطار در داستانهای قبلی به دیوانگان داده است. به عبارت دیگر، بادی که از خر صادر می‌شود شیخ را موقتاً دیوانه می‌سازد. دیوانه‌ای از زمره عقلای مجانین. البته، عاقلی شیخ در اینجا مقدم بر دیوانگی اوست و نشانه آن تلقی او از آن باد است. شیخ در معنی آن باد می‌گوید:

یعنی آن کو می‌زند این شیوه لاف خر جوابش می‌دهد چند از گراف!

به دنبال این معنی است که شیخ دیوانه‌وار به نعره زدن و جامه بر تن دریدن می‌پردازد:

زین سبب چون آتشم در جان فتاد جای حالم بود و حالم زان فتاد

چنانکه ملاحظه می‌شود، عطار در این حکایت همان نکته‌ای را به ما می‌آموزد که در داستانهای دیوانگان آموخته و نتیجه‌ای که وی از این حکایت می‌گیرد کمابیش همان نتیجه کلی است که وی از داستانهای قبلی گرفته است:

تا تو در عجب و غروری مانده‌ای	از حقیقت دور دوری مانده‌ای
عجب بر هم زن غرورت را بسوز	حاضر نفسی حضورت را بسوز
ای بگشته هر دم از لونی دگر	در بُن هر موئی فرعونی دگر
تا ز تو يك ذره باقی ماندست	صد نشان از تو نفاقی ماندست

اندرزی که در ضمن حکایت شیخ ابوبکر نیشابوری به ما داده شده است همان اندرزی است که دیوانگان در حکایات قبلی در برخورد با سلطان محمود و اشخاص مغرور و متفرعن و خودبین به ما داده‌اند. اما این حکایت يك فرق عمده با حکایتهای قبلی دارد و آن تحلیلی است که عطار از حالات و شخصیت شیخ ابوبکر می‌کند. شیخ ابوبکر، از این حیث که موقتاً گرفتار عجب و فرعونی شده است، چندان فرقی با سلطان محمود و حاکم بغدادی و آن قوم مغرور و متکبر ندارد؛ اما از يك لحاظ دیگر با آنها کاملاً فرق دارد و آن استعداد و قابلیت او برای متنبه شدن است. در این حکایت، عطار، علاوه بر اینکه به ما يك پند اخلاقی می‌دهد، دقایق روانشناسی پندپذیری را نیز تشریح می‌کند. در این حکایت کسی

به شیخ صریحاً چیزی نمی گوید، اندرزی به او داده نمی شود؛ اما استعداد او و ضمیر روشنش به وی کمک می کند تا از يك فعل هجو و بی معنی نتیجه ای پر معنی بگیرد و در اثر آن متحوّل شود. نظیر این تحوّل و انقلاب نفسانی را عطار در ضمن يك داستان دیگر به دقت برای ما شرح می دهد، داستانی که در آن هم اندرز دیوانگان است و هم گوشی آماده شنیدن آن.

روانشناسی اندرزپذیری

داستانی که می خواهیم بررسی کنیم درباره دو شخصیت تاریخی است: یکی بهلول و دیگری هارون الرشید. عطار، در این حکایت، بهلول را در مقابل خلیفه عباسی قرار می دهد، و در ضمن يك گفتگوی نسبتاً طولانی، نکته هایی را به هارون متذکر می شود که هر يك اندرزی است حکیمانه و پر معنی از زبان يك دیوانه. اما شاعر، در ضمن اندرزگویی، به يك کار مهم دیگر نیز دست می زند و آن وصف حالات نفسانی خلیفه پس از شنیدن هر يك از اندرزهای بهلول است. به عبارت دیگر، عطار، در این داستان، اندرزهای دیوانه را در هوا رها نمی کند بلکه خود همراه آنها به درون جان مخاطب می رود و خواننده را نیز با خود می برد و او را با تجربه وجودی اندرز شنونده آشنا می سازد. در این داستان، ما با روانشناسی عرفانی در حکمت دیوانگان آشنا می شویم.

هارون الرشید از راهی می گذرد^{۲۵}. از اتفاق، گذر بهلول نیز به آنجا می افتد و چون هارون را با آن همه حشمت و جلال و کبکبه و دبده می بیند، به صدای بلند او را مخاطب می سازد و می گوید: ای هارون غم خوار!

هارون از اینکه می بیند شخصی این چنین گستاخ، بدون رعایت احترام و تشریفات معمول، او را به اسم خوانده است خشمگین می شود و از سرهنگان خود می پرسد: این بی سر و پا کیست که به خود جرأت داده مرا در ملأعام به اسم صدا زد؟ به او می گویند که این شخص بهلول دیوانه است:

(۲۵) بنگرید به الهی نامه، ص ۲۶۴-۶. شبیه این داستان را درباره هارون الرشید و دیوانه ای دیگر به نام ابونصر مصاب که در مدینه زندگی می کرد نقل کرده اند. رجوع کنید به: «عقلاء المجانین» به روایت ابن الجوزی» در معارف (ویژه نامه عقلاء المجانین)، دوره ۴، شماره ۲، مرداد- آبان ۱۳۶۶، ص ۲۰۲.

بدو گفتند بهلولست ای شاه	روان شد پیش او هارون هم آنگاه
بدو گفتا ندانی احترامم	که می خوانی تو بی حاصل به نامم؟
نمی دانی مرا ای مرد مجنون	که بر خاکت بریزم خون هم اکنون؟

واکنش هارون و خطاب و عتاب او با بهلول درست مانند واکنش محمود است نسبت به دیوانه‌ای که از دیدن روی او عار داشت. اما پاسخ بهلول در اینجا با پاسخ آن دیوانه گمنام فرق دارد. او نیز، بی آنکه ترسی از تهدید خلیفه به خود راه دهد، در کمال شجاعت می گوید: آری، می دانم که خلیفه‌ای و این کارها از دست ساخته است، اما این را هم می دانم که قدرت تو محدود است؛ چون در آن واحد در همه جا نمی توانی باشی تا اعمال قدرت کنی و لذا وقتی که در مغرب هستی کسی در مشرق از تو نمی ترسد. اما این محدودیت تأثیری در مسؤولیت تو ندارد. اگر در همان نقطه در مشرق پای پیرزنی به سنگی اصابت کند و مجروح شود یا اگر پلی شکسته باشد و پای بزی در آن شکستگی فرو رود و گیر کند، تو مسؤول آن خواهی بود:

جوابش داد مرد پُر معانی	که می دانم تو این نیکو توانی
که در مشرق اگر زالیست باقی	که بر سنگ آیدش پای اتفاقی
اگر جایی پلی باشد شکسته	که گرداند بزی را پای بسته
تو گر در مغربی از تو ترسند	بترس ای بیخبر کز تو بیرسند

در اینجا نخستین اندرز بهلول به خلیفه خاتمه می یابد و عطار توجه خواننده را به مطلب دیگری جلب می کند. در داستانهای قبلی، عطار کاری با محمود و آن صاحب منصب پس از شنیدن اندرز دیوانگان نداشت. ولی، در این حکایت، او پس از هر اندرز بلافاصله به سراغ اندرز شنونده می رود و حال او را برای خواننده وصف می کند. در اینجا، هارون، با شنیدن این سخنان، به حدی تحت تأثیر قرار می گیرد که زارزار به گریه می افتد. این رقت حال خود کمالی است که عطار به خلیفه مسلمین نسبت می دهد و به موجب همین کمال بهلول نیز رفتار ملایمتری با خلیفه در پیش می گیرد. از نظر عطار، خلیفه مسلمین، به خلاف سلطان غزنه، باید این قابلیت را داشته باشد که از سخن حق پند گیرد و همین قابلیت است که عطار می خواهد در اینجا تحلیل کند و در ضمن آن به بیان

«روانشناسی اندرزپذیری» مبادرت کند. این تحلیل و تبیین روانشناسانه موضوع مهمی است که باید از ابتدا آن را مورد مطالعه قرار دهیم.

گفتیم که نخستین اندرز بهلول به خلیفه این بود که به وی تذکر داد که تو با همه قدرتی که داری نمی توانی مانند خدا در همه جا حاضر باشی و اعمال قدرت کنی ولی، در عین حال، از بابت هر ظلمی که در ملک تو به رعایای تو و حتی به چارپایان ایشان برود مسؤول خواهی بود. این البته نخستین اندرز صریح بهلول است، اندرزی که هارون آن را شنیده و تحت تأثیر آن قرار گرفته است. اما، اگر دقت کنیم، می بینیم که اولین اندرز و تنبیه بهلول در حقیقت در همان خطابی بوده که با هارون کرده است. بهلول فریاد زد: «ای هارون غم خوار!» و با همین خطاب به خلیفه هشدار داد. هارون خلیفه ای است پر قدرت، با ملکی وسیع و خزانی بی شمار. ظاهراً این همه مکنّت و دولت باید او را دلشاد و خوشبخت کرده باشد. ولی در حقیقت چنین نیست. از نظر بهلول، این همه دولت و مکنّت نه تنها موجب خوشبختی و شادمانی خلیفه نشده بلکه بر پریشان خاطری و غمگینی او افزوده است. هارون باید غم يك دنیا تعلّقات را که لازمه خلافت است بخورد. این معنایی است که در دل خطابِ بهلول نهفته است. اما هارون به آن توجهی نمی کند. او نمی تواند متوجّه این معنی شود، زیرا او هنوز در مرتبه فرعونیت است و این فرعونیت مانع از آن می شود که او نکته ظریفی را که در خطابِ دیوانه است درک کند. اولین واکنش هارون نسبت به بهلول خشمی است که از همین تفرعن برخاسته است. بهلول زیرکانه این فرعونیت را هدف قرار داده و بدون رعایت احترام او را به اسم حمدا زده و تیر او دقیقاً به نشانه نشسته و فرعونِ نفسِ هارون را جریحه دار کرده است. خطاب و عتابی که هارون با بهلول می کند عرّبه نفس متفرعن اوست و بهلول، در پاسخ به وی، يك بار دیگر همین فرعونِ نفس را هدف قرار می دهد. به او می گوید تو خلیفه ای و دارای قدرت. اما این قدرت تو در جنب قدرت الهی بسیار محدود است. ولی در عوض بار مسؤولیتی که در مقام خلافت بر دوش داری از حدود قدرت تو بسی فراتر است. این موعظه دقیقاً در نفس هارون کارگر می افتد و فرعونیت و غرور و نخوت را از او می گیرد. گریه وزاری خلیفه در حقیقت نشانه فرو ریختن فرعونیت اوست و عطار بسیار استادانه از عهده توصیف آن برآمده است.

پس از اینکه هارون از تخت فرعونی به زیر آمد، تا حدودی هم‌رتبه بهلول می‌شود و رفتار دیگری در پیش می‌گیرد. از اینجا به بعد لحن هارون تغییر می‌کند. خشونت و تغییر جای خود را به ملایمت و مهربانی می‌دهد. به بهلول پیشنهادی می‌کند، می‌گوید آیا به کسی بدهکاری داری تا ما آن را بپردازیم؟

هر چند غرور و نخوت فرعونی نفس هارون را ترك گفته و او را از حیث مرتبه به بهلول تا حدودی نزدیک کرده است، هنوز هم حس برتری در او باقی است. هارون، در عین پیشنهادی که به بهلول می‌کند، تلویحاً می‌گوید که من غنی هستم و تو فقیر. بهلول نیز در اینجا به سراغ همین احساس توانگری می‌رود و در صدد بر می‌آید تا يك بار دیگر خلیفه را گوشمال دهد. توانگری صفتی است مختص باری تعالی نه بندگان او. درست است که خلیفه خزاین بی‌شمار در اختیار دارد، ولی آنچه در خزاین اوست از آن مردم است نه از آن شخص او. بنابراین، چون خلیفه به بهلول می‌گوید: اگر تو وامی داری بگو تا ما آن را بپردازیم؛ بهلول در پاسخ می‌گوید: تو می‌خواهی وام مرا با پولی که متعلق به مردم است بپردازی:

چو مال خویشان يك جو نداری	که تو وامی به وامی می‌گزاری
که نیست آن تو هر چت این زمانست	ترا گر مال مال مردمانست
که گفت مال کس بستان به کس ده؟	برو مال مسلمانان ز پس ده

پس از این تنبیه، عطار بار دیگر به «روانشناسی اندرزپذیری» روی می‌آورد و تأثیر سخن بهلول را در هارون بیان می‌کند. ابتدا فرعونیت از او گرفته شده و سپس احساس توانگری. بدین ترتیب، خلیفه به ناتوانی و فقر وجودی خود پی برده و خود را نه هم‌رتبه بهلول دیوانه بلکه حتی از او نیز حقیر تر دیده است. کسی که با پند و اندرز هوشیارانه خود در جان او نفوذ کرده و لباس فرعونیت و غرور و توهم توانگری را از نفس او منخلع ساخته بی‌شک از او عاقلتر و با فضیلت‌تر است. احساس عجز هارون را در تقاضایی که از بهلول می‌کند می‌توان مشاهده کرد. دقایقی پیش او خود را برتر می‌دانست و می‌خواست چیزی به بهلول بدهد ولی حال خود را محتاج او می‌بیند:

نصیحت خواست از بهلول هارون	بدو گفت آن زمان بهلول مجنون
که ای استاده در دنیا چنین راست	نشان اهل دوزخ در تو پیدا است

ز رویت محو گردان آن نشانی وگر نه گفتم و رفتم تو دانی

سخنان بهلول تا پیش از این نصیحت در حقیقت تنبیه بود. دیوانه ما سعی داشت خلیفه را از وضع خود در دنیا آگاه سازد. ولی در اینجا او می خواهد عاقبت کار او را در آخرت به وی گوشزد کند و بگوید اگر کردار خود را نیکو نگردانده‌ام خسرالدنیا خواهد بود، که هست، و هم خسر الآخرة. البته خلیفه سعی می کند مقاومت کند. می پندارد که خود از دوزخیان نیست؛ اگر چه از مال دنیا فقیر است بی کردار نیست؛ خیال می کند که اعمالی دارد و این اعمال او را در آخرت نجات خواهد داد. وقتی اعمال خود را به رخ بهلول می کشد، دیوانه در مقام يك روانشناس تیزبین به او می گوید:

بدو گفتا ببین هر ماه و هر سال که همچون اهل دوزخ داری احوال

با شنیدن این جواب، هارون از عمل خود نیز ناامید می شود. ولی هنوز يك چیز دیگر در او هست که می تواند بدان افتخار کند: خلیفه عباسی نسبتش به پیغمبر اکرم (ص) می رسد:

نسب نقدست باری از رسولم	دگر ره گفت اگر چه بوالفضولم
فلا أنسابَ بينهم ^{۲۶} ندیدی؟	بدو گفتا که چون قرآن شنیدی
امیدم منقطع نیست از شفاعت	دگر ره گفت هان ای کم بضاعت

بهلول تا اینجا هر چه هارون داشته است از او گرفته است. پر قدرت ترین و ثروتمندترین شخص را عاجز و فقیر کرده و حتی امید او را از اعمالش در آخرت قطع کرده است. تنها چیزی که برای خلیفه مانده امید به شفاعت پیغمبر (ص) است. ولی بهلول باز هم دست بردار نیست. اندرز او باید به يك نقطه بینجامد و آن توحید محض است:

بدو گفتا که بی اذن الهی شفاعت نکند اوزین می چه خواهی

و این آخرین کلام بهلول با خلیفه است. عطار در این داستان موعظه و اندرز

يك ديوانه را به خليفه با دقت و موشكافى بيان كرده و، در ضمن، يك يك مراحل نفسانى خليفه را، كه مخاطب اندرزا است، شرح داده و همه تعلقات و تعينات را از او سلب كرده و در نهايت او را به خاك مذلت نشانده است. اين تجربه در واقع تجربه اى است از فنا و عطار نيز در اين اندرزاها مراحل فنا را شرح داده است. آخرين سخن خليفه نيز، چنانكه خواهيمديد، دقيقاً به همين معنى اشاره مى كند. كار بهلول با هارون و كار هارون با بهلول تمام شده و لذا آخرين سخن خليفه با همراهان خودش است، همراهانى كه در تمام اين مدت شاهد ماجرا بوده اند ولى هدف پندها و اندرزاهاى بهلول نبوده اند و نفهميده اند كه بر سر خليفه چه آمده است:

سپه را گفت هارون هين برانيد كه او ما را بكشت و مى ندانيد

داستان ملاقات بهلول و هارون الرشيد را در اينجا بتفصيل شرح كرديم، چون عطار در اين حكايه، علاوه بر انتقاد از خليفه و اندرزگويى، روانشناسى اندرپذيرى را تحليل نموده است. از اينها گذشته، عطار ضمناً به يك موضوع ديگر نيز اشاره كرده و آن وضع قدرتمندان و توانگران در دنيا و آخرت و نسبت ايشان با حق است. نتيجه خوديمنى و غرور و فرعونيت دورى از خداست. اين معنى را عطار در داستان سلطان محمود و ديوانه نيز تأكيد كرد و از زبان ديوانه به سلطان گفت كه او، به دليل كفران نعمت و دون همتى، از خدا دور مانده است و خود نمى داند. اين دورى از حق موجب محروميت فرعون صفتان و نازپروردگان از رحمت الهى است.

محروميت نازپروردگان از رحمت الهى

يكى از اين خواجگان منتعم در وقت نماز از خدا طلب رحمت مى كرد^{۲۷}. ديوانه اى اين سخن را مى شنود و به او مى گويد: خجالت نمى كشي؟ اين همه دارى، باز هم مى خواهى؟:

تو ز ناز خود نگنجى در جهان مى خرامى از تكبر هر زمان

منظری سر بر فلک افراشته چار دیوارش به زر بنگاشته
ده غلام و ده کنیزك کرده راست رحمت اینجا کی بود بر پرده راست

نازپروردگان و توانگران نه تنها مستحق رحمت نیستند بلکه خود را در معرض بلای آسمانی نیز قرار می‌دهند. آسایش و عافیت در افتادگی است نه در بالارفتن از نردبان ثروت و تنعم. در واقع، هر کس که فزونی جوید و خود را بالاتر کشد به بلایی که از آسمان می‌بارد نزدیکتر شده است.

سپهداری قلعه‌ای بلند ساخته است، دیوانه‌ای را صدا می‌زند و به او می‌گوید: ببین چه قلعه رفیعی ساخته‌ام. در اینجا دیگر هیچ دشمنی دستش به من نمی‌رسد. دیوانه در جواب می‌گوید: اشتباه می‌کنی، چون وقتی بلا نازل شود تو در قلعه از همه به او نزدیکتری.^{۲۸}

تنعم و نازپروردگی شاهان و خواجگان نه تنها باعث دوری ایشان از خدا و محرومیتشان از رحمت الهی است بلکه در رابطه و نسبت ایشان با خلق خدا نیز تأثیر می‌گذارد. خواجگی و سروری و توانگری عموماً مایه غفلت از حال و روز مردم است. پادشاهان و حکام هم از خدا دورند و هم از رعیت جدا. این موضوع را نیز عطار در ضمن داستان دیوانگان بیان می‌کند. یکی از این داستانها باز درباره سلطان محمود است.

محمود از قصر خود بیرون آمده از راهی می‌گذرد. از اتفاق، گذارش به ویرانه‌ای می‌افتد و دیوانه‌ای را می‌بیند سخت اندوهگین که کلاهی نم‌دین بر سر نهاده و در کنجی نشسته است:

در آن ویرانه شد محمود یکروز یکی دیوانه‌ای را دید پرسوز
کلاهی از نم‌د بر سر نهاده بد و نیک جهان بر در نهاده
بر او چون فرود آمد زمانی تو گفתי داشت اندوه جهانی
نه يك لحظه سوی سلطان نظر کرد نه از اندوه خود یکدم گذر کرد

سلطان محمود از روی ترحم علت غم و اندوه او را سؤال می‌کند. دیوانه در جواب می‌گوید: اگر به جای آن تاج کلاهی از نم‌د بر سر داشتی علت اندوه مرا درك می‌کردی:

گرت هم زین نمد بودی کلاهی ترا بودی درین اندوه راهی
ولیکن در میان پادشاهی چه دانی سخنی و درد جدایی؟^{۲۹}

در این حکایت نه از تفرعن و کبر و غرور شاه سخنی گفته شده است و نه از گستاخی دیوانه. مجلسی که شاعر در این ویرانه ترتیب داده است مجلس درد و رنج است، دردی که رعیت ستمکش و محروم از دست جباران و شاهان بی مروت دنیا می‌کشند. دیوانه خود نماینده همه مردم است و زبان او زبان همه کلاه‌نمدیها. عطار در اینجا هیچ اشاره‌ای به روانشناسی شاه در مقام کسی که مخاطب دیوانه و اندرزا و انتقادهای او واقع شده است نمی‌کند. دیوانه ناله‌ای جانسوز از دل برمی‌آورد، ولی خود می‌داند که کسی که باید آن را بشنود گوش شنوا ندارد. چگونه کسی که در صد پرده ناز پرورده شده است قادر است از درد محرومان با خبر شود؟

تنبیه دین‌فروشان و زاهدان

انتقادهای دیوانگان با شاهان و حکام و خواجگان و توانگران و قدرتمندان البته بخش اعظمی از داستانهای اجتماعی دیوانگان را در مثنویهای عطار تشکیل می‌دهد. اما طرف دیوانگان در این قبیل داستانها فقط شاهان و خلفا و حکام نیستند. توانگران و قدرتمندان در جامعه بیش از هر کس از خدا و خلق غافلند، اما این غفلت کم و بیش در دیگران هم هست و عطار برای تنبیه و هشدار دادن به آنان نیز باز از شخصیت دیوانگان استفاده می‌کند و از زبان ایشان پند و اندرز و درس عبرت می‌دهد.

يك دسته از مردمی که معمولاً در داستانهای دیوانگان مورد انتقاد قرار می‌گرفته‌اند قاضیان بوده‌اند. ابوالقاسم نیشابوری در عقلاء المجانین چندین داستان در این باب نقل کرده است.^{۳۰} اما عطار با قاضی کاری ندارد، چه مسئله او عمیقتر و اساسیتر از مسئله نزاعهای مردم با یکدیگر و زیر پا قرار گرفتن حقوق آنان با حکم قضات است. عطار يك عارف تمام عیار است و مسئله او مسئله حیات

(۲۹) الهی‌نامه، ص ۱۱۹.

(۳۰) مثلاً رجوع کنید به عقلاء المجانین، ص ۴۸ (حکایتهای حفص بن غیاث قاضی باعلیان دیوانه و ابویوسف قاضی و علیان) و ص ۷۳ (حکایت قاضی و دیوانه در حمام).

انسان در این عالم و غفلت او از حق است، داستانهای او، از جمله داستانهای دیوانگان، همه بر محور همین موضوع دور می‌زند. دیوانه عطار ناقوس جامعه است. دیوانگان او می‌خواهند مردم خواب آلوده را بیدار کنند و وظیفه اصلی ایشان را یادآور شوند. اندرزهایی که به پادشاهان و حکام می‌دادند همین معنی را دقیقاً نشان می‌داد. توجه عطار به خلیفه و سلطان و بطور کلی قدرتمندان این بود که این عده صاحب ادعا بودند و قدرتی که حقاً از آن خدا بود به خود نسبت می‌دادند. دسته دیگر از مدعیان، که عطار دیوانگان را به سراغشان می‌فرستد، دین فروشانند.

داستان واعظی را که خواست خود را بر قضای الهی ترجیح می‌داد قبلاً ملاحظه کردیم. در آن داستان، عطار در نهایت ظرافت از کسی انتقاد کرد که مدعی بود مردم را به سوی خدا هدایت می‌کند ولی در واقع توحید افعالی را نادیده می‌گرفت. در داستانی دیگر، دیوانه‌ای به واعظی که چهل سال بر بالای منبر مردم را موعظه می‌کرده است می‌گوید:

سب در آب داری می‌ندانی سر اندر خواب داری می‌ندانی^{۳۱}

این خواب غفلت را عطار به کسی نسبت می‌دهد که مدعی است می‌خواهد خفتگان را با موعظ خود بیدار کند.

انتقادی که عطار از واعظان زمانه خود می‌کرد به منظور بی اعتبار کردن سخن ایشان یا نفس موعظه نبود. دیوانگان عطار به يك معنی خود موعظه گر بودند و آنان نیز در نهایت همان چیزی را می‌خواستند به مردم بگویند که واعظان بر سر منبر می‌گفتند. چیزی که عطار بر آن خرده می‌گرفت شخصیت واعظ و نیت او بود. در عصر عطار واعظی بازاری گرم داشت و واعظان از جاه و مقام خاصی برخوردار بودند. مسأله‌ای که در جامعه عطار پیش آمده بود مسأله‌ای است که همواره جوامع دینی را تهدید می‌کرده است و آن خطر دورویی و نفاق است. در قرآن مجید به این مسأله عنایت شده است. خداوند به کسانی که قول و فعلشان مغایر یکدیگر است می‌فرماید: «لِمَ تَقُولُونَ مَا لَا تَفْعَلُونَ»^{۳۲}. این خطر زمانی

(۳۱) اسرارنامه، ص ۱۱۴.

(۳۲) سوره الصف (۶۱)، آیه ۲.

اخلاق جامعه را عمیقاً تهدید می کند که مدعیان دین و دیانت و معلمان اخلاق و معنویت خود بدان مبتلا باشند و بخواهند از عواطف دینی مردم برای اغراض شخصی و ارضای جاه طلبی خود استفاده کنند. خطر ریاکاری و دورویی دین فروشان و واعظان غیر متعظ خطری است که به اساس دیانت در جامعه لطمه می زند و عطار می خواهد دقیقاً با این خطر مقابله کند. این مقابله و مبارزه با ریاکاران و دین فروشان را عطار به طرق مختلف در پیش گرفته است و یکی از مؤثرترین این راهها استفاده از داستانهای دیوانگان است. دیوانه عطار واعظی است که نه غرض شخصی دارد و نه در پی جاه و مقام است. مرتبه او فراتر از مرتبه مدعیان دینداری و واعظان غیر متعظ است.

دین فروشی و ریاکاری فقط به واعظان اختصاص نداشت. زاهدان نیز گروه دیگری بودند که دعوی دیانت داشتند؛ اما آنان هم بنوبه خود گرفتار هواهای نفسانی بودند و عطار برای مقابله با ریاکاری ایشان نیز از داستانهای دیوانگان استفاده می کند.

همان طور که انتقاد عطار متوجه نفس موعظه نیست. از زهد نیز، به عنوان زهد، انتقاد نمی کند. گذشت از دنیا و دنیا طلبی چیزی است که عطار خود از زبان دیوانگان بارها آن را به مردم توصیه کرده است. چیزی که او از آن انتقاد می کند ریاکاری و دعوایهای گراف و خودبینی و دین فروشی زاهدان است. این معنی را در داستان زیر بخوبی می توان ملاحظه کرد.

دیوانه ای بی سرو پا گستاخانه با خدا سخن می گوید^{۳۳}. زاهدی به او می رسد و می گوید: خجالت بکش، و این طور گستاخانه با خدا سخن مگوی. دیوانه در دفاع از خود می گوید: من چه تقصیری دارم؟ خدا مرا دیوانه کرده، و بر دیوانه هم حرجی نیست. اما تو خودت چه می گویی؟ تو که ادعای دینداری و زهد می کنی و مدعی هستی که دست از دنیا برداشته ای ولی در باطن فکر پول و زن مدام ترا مشغول کرده است. در حالی که من اصلاً دلی ندارم که هیچ يك از این چیزها را بخواهد:

گفت ایزد چون مرا دیوانه خواست هر چه آن دیوانه گوید آن رواست

۳۳) فریدالدین عطار، مصیبت نامه، به تصحیح نورانی وصال، تهران، ۱۳۳۸، ص ۲۴۹.

گر سخنهای خطا باشد مرا چون نیم عاقل روا باشد مرا
تو برو ای زاهد و کم‌گوی تو مردِ نفسی زر طلب زن جوی تو
بیدلان را با زر و با زن چه کار شرع را و عقل را با من چه کار؟^{۳۴}

در این ابیات، عطار به نکات عمیقی در روانشناسی دینی اشاره کرده است. وی مقام دیوانه را برتر از مقام زاهد دانسته؛ زیرا که زاهد، به هر حال، در قید همان هواهایی است که ظاهراً می‌خواهد با آنها مبارزه کند؛ در حالی که دیوانه عاشقی است بیدل که فقط در بند یک چیز است. او بنده خداست نه بنده هوای نفس. وانگهی، ظاهر دیوانه حکایت از همین بیدلی می‌کند، در حالی که ظاهر زاهد با باطن او کاملاً متفاوت است و این چیزی جز نفاق نیست.

در داستان فوق، عطار به یک نکته مهم درباره وضع دیوانگان و حکم شرع درباره آنان تصریح کرده است. دیوانگان به دلیل بی‌عقلی از حکم شرع بیرون رفته‌اند و تکلیف از ایشان ساقط شده است. به همین دلیل بود که مردم کارهای خلاف شرعی که از ایشان صادر می‌شد نادیده می‌گرفتند. آنها می‌توانستند با حکام و سلاطین گستاخانه سخن گویند و حتی با خدا به نزاع پردازند. علاوه بر این، بی‌نمازی نیز، که گناهی نابخشودنی بود، از جمله خطاهایی بود که از دیوانگان سر می‌زد و داستانهای متعددی نیز در این باره نقل شده است.^{۳۵} واکنش مردم در قبال این خطا متفاوت بود. عذر دیوانگان از لحاظ شرعی البته موجه بود و مردم نیز عموماً کاری با دیوانگان نداشتند. در مورد دیوانگانی که در زمره عقلای مجانبین نبودند، مردم حتی مانع از ورود ایشان به مساجد می‌شدند.^{۳۶} اما گاهی هم

۳۴) مصیبت‌نامه، ص ۲۴۹.

۳۵) رجوع کنید به مقاله نگارنده: «شرح احوال محمد معشوق طوسی» در معارف، دوره ۴، شماره ۲، مرداد- آبان ۱۳۶۶، ص ۱۸۸ به بعد، و نیز به مصیبت‌نامه، ص ۲۵۲.

۳۶) یکی از وظایف خادمان مساجد این بود که در مساجد را پس از نماز می‌بستند تا بچه‌ها و دیوانگان وارد مساجد نشوند (رک. آیین شهرداری، تألیف محمد بن احمد قرشی، ترجمه جعفر شعار، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۷، ص ۱۷۷). در این باره حدیثی هم نقل کرده‌اند که بنابر آن «پیغمبر فرمود مساجد را از بچه‌ها و دیوانگان پاکیزه دارید، اینان دیوارهای مسجد را سیاه و زمینش را با بول و سایر نجاسات ناپاک کنند» (همان، ص ۱۷۴). درباره بول کردن دیوانگان به در مسجد هم داستانهای نقل شده است (از جمله رجوع کنید به عقلاء المجانبین، ص ۶۸، لطایف الطوائف، از فخرالدین علی صفی، به اهتمام گلچین معانی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۵۲، ص ۴۲۳). نکته شایان توجه ←

عده‌ای در صدد بر می‌آمدند که امر به معروف را در حق دیوانگان نیز رعایت و آنان را وادار به نماز خواندن کنند. گاهی هم دیوانگان نماز می‌خواندند، ولی تنها، و با این حال مردم سعی می‌کردند آنها را به مسجد دعوت کنند تا نماز را به جماعت بخوانند. عطار داستان یکی از این دیوانگان را در الهی‌نامه نقل می‌کند و می‌گوید:

یکی دیوانه بود از اهل رازی نکردی هیچ جز تنها نمازی
کسی آورد بسیاری شفاعت که تا آمد به جمعه در جماعت

مردم همه صف بستند و امام جمعه نیز تکبیر بست و نماز را شروع کرد. در میان حمد، وقتی همه خاموش بودند، دیوانه ناگهان صدای گاو از خودش در آورد. وقتی نماز تمام شد، شخصی از دیوانه پرسید: این صدا چه بود که از خودت در آوردی؟ از خدا نترسیدی؟

کسی بعد از نماز از وی پرسید که جانت در نماز از حق نترسید
که بانگ گاو کردی بر سر جمع؟ سرت باید بریدن چون سرِ شمع

دیوانه اهل راز در جواب می‌گوید: من پشت سر امام نماز می‌خواندم و او پیشوای من بود. وسط نماز او مشغول خریدن گاو شد و من هم، که ناچار به او اقتدا می‌کردم، صدای گاو از خودم در آوردم. قصه را به پیشنهاد می‌گویند و او در کمال انصاف سخن دیوانه را تصدیق می‌کند:

خطیبش گفت چون تکبیر بستم دهی ملکست جایی دور دستم
چو در الحمد خواندن کردم آغاز به خاطر اندر آمد گاو ده باز
ندارم گاو، گاوی می‌خریدم که از پس بانگ گاوی می‌شنیدم^{۳۷}

انتقادی که عطار در این داستان از امام جماعت می‌کند انتقادی است ملایم و منصفانه. از این امام به جرم خوردن مال اوقاف و ریاکاری انتقاد نشده است. گناه

→ این است که دیوانگان عطار، که دیوانگان الهی و از زمره عقلای مجانین اند، مرتکب این گونه بی‌حرمتیها نمی‌شوند. احترامی که عطار در آثار خود برای دیوانگان قائل شده است در آثار کمتر نویسنده‌ای دیده می‌شود.

وی نفاق باطنی است، گناهی که دامن واعظ و زاهد را نیز آلوده کرده است. البته این گناه تقریباً همگانی است، چه عموم مردم در این نفاق باطنی به سر می‌برند و این خود ضعف و عجز بشر است. علاوه بر این، خودبینی و خودخواهی و غرور و شهوت نیز صفاتی است که گریبان عموم خلق را گرفته و انسان را در غفلت فرو برده است. اما نکته اینجاست که عامه مردم دعوی پیشوایی دینی ندارند، در حالی که واعظ و زاهد و امام جماعت همه مدعی دینداری و خداشناسی و پیشوایی‌اند. به همین دلیل پیشوایان دینی، از نظر دیوانگان، بیش از دیگران درخور ملامت و عقابند.



در داستانهایی که نقل و تحلیل کردیم جنبه‌هایی از حکمت معنوی عطار را، که خود چکیده حکمت معنوی ایران است، ملاحظه نمودیم. در مثنویهای عطار داستانهای دیگری از دیوانگان نقل شده است که خود جنبه‌های دیگری از این حکمت را نشان می‌دهد. البته، حکمت معنوی عطار فقط در ضمن این قبیل داستانها بیان نشده است. عطار نکات فلسفی و حکمت آمیز و اخلاقی و عرفانی را از زبان شخصیت‌های مختلف، خواه شخصیت‌های تاریخی مانند پیامبران و مشایخ صوفیه و خواه شخصیت‌های اجتماعی و یا از زبان حیوانات و حتی عناصر و موجودات آسمانی، بیان کرده است ولی هیچیک از موجودات و شخصیتها مانند شخصیت دیوانه نمایانگر باطن شخصیت عطار و آرمانهای بلند او نیست.

«فَقَّعْ گشودن» فردوسی و سپس عطار

(بحثی در ماهیت شعر و شاعری از نظر عطار)

کنایه‌ای فراموش شده

در میان شعرای بزرگ ما کمتر کسی است که به اندازه عطار در باره شاعری خود سخن گفته باشد. شیوه او بطور کلی این است که پس از ختم داستان اصلی در هر يك از مثنویهای منطق الطیر و اسرارنامه و الهی‌نامه و مصیبت‌نامه^۱، ابیات فراوانی در وصف حال خود و شاعری خود می‌سراید و از کمال سخن و عمق اشعار خود یاد می‌کند^۲، و همراه با آن، از شعرایی که شعر گفتن را وسیله تقرّب به سلاطین و وزرا و قدرتمندان قرار داده بودند و برای گرفتن صله مدح و ثنای ایشان

(۱) این چهار کتاب مثنویهایی است که یقیناً از عطار است و ما در مطالعه خود فقط از آنها استفاده کرده‌ایم. مشخصات کتابشناسی چاپهایی که مورد استفاده ما بوده است چنین است:
- منطق الطیر، به تصحیح صادق گوهرین، چاپ سوم، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۶.
- اسرارنامه، به تصحیح صادق گوهرین، انتشارات صفی علیشاه، تهران، ۱۳۳۸.
- الهی‌نامه، به تصحیح هلموت ریتر، استانبول، ۱۹۴۰ م. (چاپ افست، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۹).

- مصیبت‌نامه، به تصحیح نورانی وصال، کتابفروشی زوّار، تهران، ۱۳۳۸.
(۲) ظاهراً عطار در این شیوه مستقیماً تحت تأثیر سنایی بوده است. مطالبی که عطار در انتقاد از شعر و شاعری در زمانه خود گفته است و همچنین اشعاری که در ستایش از شاعری خود سروده است کاملاً شبیه به سخنان سنایی در انتهای حدیقه/الحقیقه است.

را می‌گفتند، انتقاد می‌کند^۳. از میان همه شعرای فارسی زبان فقط چند نفر را مستثنی می‌کند و به ایشان احترام می‌گذارد که در رأس آنان فردوسی است. عطار به فردوسی ارادتی خاص ورزیده، بطوری که در آثارش بیش از هر شاعری از او یاد کرده است. عطار نه تنها از فردوسی و همت بلند او ستایش می‌کند، بلکه حتی خود را پیرو او می‌داند، چنانکه در مصیبت نامه می‌گوید: «همچو فردوسی فُقع خواهم گشاد»^۴. همین معنی را در اسرارنامه نیز تکرار کرده و گفته است که فردوسی فُقع گشود و او نیز می‌خواهد همین کار را بکند.^۵

چرا عطار این چنین به حماسه سرای بزرگ طوس ارادت می‌ورزد؟ چنانکه می‌دانیم، فردوسی و عطار دو شاعر کاملاً متفاوتند و اشعارشان از حیث مضمون بکلی با هم فرق دارد. فردوسی شاعری حماسه سرا و عطار شاعری است عارف و صوفی، و پیروی عطار از فردوسی یقیناً از حیث مضامین و معانی اشعار نیست. البته، عطار بخصوص همت بلند فردوسی را می‌ستاید، و از بی‌اعتنایی او به سلطان محمود به نیکی یاد می‌کند و از این حیث خود را به او مانند می‌کند. اما پیروی او از حکیم طوس منحصر به این امر نیست. در يك جا نیز فردوسی را به دلیل بیتی که در توحید سروده است تحسین می‌کند، و می‌گوید که اشعار خود او نیز همه در توحید است^۶. ولی این موضوع نیز دلیل اصلی پیروی او از فردوسی نیست. پیروی عطار از فردوسی مسأله‌ای است که به نفس شاعری و انگیزه شاعر در شعر گفتن مربوط می‌شود. برای روشن شدن این مسأله لازم است نظر عطار را از خلال اشعار او، اشعاری که در وصف حال خود و شاعری خود سروده است، بررسی کنیم.

موضوعی که در اینجا مطرح کردیم در واقع پرسشی است از معنای يك مصرع عطار که می‌گوید: «همچو فردوسی فُقع خواهم گشاد». عطار در این مصرع، و همچنین در ابیات دیگری که به همین مضمون سروده است، موضوع تبعیت خود

(۳) مثلاً رجوع کنید به الهی نامه، ص ۳۶۷، بیت ۱۳؛ منطق الطیر، ص ۲۵۳، ابیات ۴۵۶۹ تا ۴۵۷۵.

(۴) مصیبت نامه، ص ۳۶۷.

(۵) اسرارنامه، ص ۱۸۹، بیت ۳۲۲۴.

(۶) رجوع کنید به اسرارنامه، ص ۱۸۹، و الهی نامه، ص ۳۶۶، بیت ۴. این موضوع را در آخرین بخش همین مقاله شرح خواهیم کرد.

را از فردوسی بیان کرده است. کاری که فردوسی کرد و عطار می خواهد به تبع او انجام دهد «فقع گشودن» است. فردوسی فقع گشود، و عطار نیز می خواهد «فقع گشایی» کند. اما «فقع گشودن» چیست؟ در واقع این خلاصه و لب سؤالی است که ما می خواهیم در این مقاله بدان پاسخ گوئیم.

«فقع گشودن» چیست؟ این تعبیر که یکی از کنایات پرتوان و پرمعنای شعر فارسی است زمانی در نزد نویسندگان و شعرای ایرانی بسیار رایج بوده، ولی امروزه تقریباً بکلی فراموش شده است. در بسیاری از کتابهایی که در قرنهای پنجم و ششم به فارسی نوشته اند، بخصوص در آثار منظوم، از این کنایه استفاده شده است.^۷ ولی از زمان حمله مغول به بعد بتدریج از استعمال آن کاسته شده^۸، بطوری که در آثاری که از قرن هشتم به بعد نوشته شده اصلاً از آن استفاده نکرده اند.^۹ علاوه بر محرومیت شعر فارسی از این کنایه از قرن هشتم به بعد، محرومیت دیگری نیز گریبانگیر ادبیات فارسی شده و آن فراموش شدن معنای دقیق این کنایه است. فرهنگهای فارسی تعریفهایی از آن کرده اند، ولی متأسفانه همه آنها سطحی و مبهم و غیردقیق است و مسأله را حل نمی کند. محققان معاصر و مصححان متون فارسی پیش از مغول نیز به جای اینکه با استفاده از خود این متون سعی در رفع ابهام کنند، اغلب به تکرار آن تعریفهای سطحی و مبهم پرداخته اند و مسأله را لاینحل گذاشته اند.^{۱۰}

(۷) در امثال و حکم دهخدا (ج ۲، ص ۵-۱۱۴۴) و لغتنامه دهخدا (ذیل «فقاع»، «فقاع گشادن»، «فقاع گشودن»، «فقع گشودن») شواهد متعددی نقل شده است. شواهد دیگری را هم ما در ضمن همین مقاله خواهیم آورد.

(۸) در لغتنامه دهخدا این بیت از سعدی نقل شده است:

رفت آنکه فقاع از تو گشایم دگر بار ما را بس از این کوزه که بیگانه مکیده است
نجم الدین رازی (دایه) نیز که مرصاد العباد را در نیمه قرن هفتم نوشته است در دو جا لفظ «فقاع» را به کار برده است. یک بار در ضمن سخنی که از قول شیخ ابوسعید نقل کرده است (مرصاد العباد، به تصحیح محمد امین ریاحی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۵۲، ص ۴۲۷) و یک بار دیگر در این جمله: «روح درین حال در خلافت ید بیضا نماید و فقاع از خاصیت جاء الحق و زهق الباطل گشاید» (ص ۲۳۱).

(۹) مثلاً حافظ با همه تسلطی که به تعبیر و کنایات شعر فارسی داشته است حتی یکبار هم این کنایه را به کار نبرده است.

(۱۰) تنها سه استثنا را در میان محققان معاصر می توان ذکر کرد: مرحوم علامه قزوینی و مرحوم وحید دستگردی و مرحوم معزی دزفولی. نظر این محققان را بعداً شرح خواهیم داد.

هنگامی که من به این کنایه در آثار عطار، بخصوص به مصرع فوق در مصیبت نامه برخورد، این سؤال برایم مطرح شد که عطار واقعاً چه می خواهد بگوید و چرا چندین بار که از فردوسی یاد می کند «فقع گشایی» را به او نسبت می دهد و خود را در این کار پیرو او می خواند. در پاسخ به این سؤال اولین کاری که می بایست انجام دهم رجوع به فرهنگها و کتب لغت بود. ولی همان گونه که گفتم، تعریفهایی که فرهنگهای مختلف، اعم از قدیم و معاصر، آورده و مصححان آثار عطار نیز عیناً آنها را تکرار کرده اند، هیچ کدام پاسخ قانع کننده ای نداده اند. خوشبختانه خود عطار این کنایه را چندین بار در مثنویهای خود به کار برده است، و من سعی کرده ام از روی آنها و به کمک متون دیگری که این کنایه در آنها به کار رفته است پاسخی قانع کننده بیایم. در همین اوقات ناگهان مقاله ای مصور از باستان شناس محترم آقای عبدالله قوچانی به دستم رسید^{۱۱} که در آن خبر از کشفی در زمینه باستان شناسی داده و کوزه های فقاع را نخستین بار شناسایی کرده بود. این کشف اگرچه مستقیماً به حل مسأله معنای کنایه «فقع گشودن» در شعر فارسی کمکی نمی کرد، ولی مشاهده تصاویر کوزه های فقاع خود برای من الهام بخش بود و مرا به عصری نزدیک کرد که «فقع گشودن» و نوشیدن در جامعه ما رواج داشت و نویسندگان و شعرا آن را به صورت کنایه در آثار خود استعمال می کردند و خوانندگان ایشان به دلیل آشنایی مستقیم با فقاع معنای آن را درک می کردند. مقاله حاضر حاصل تفرسی است که از راه مشاهده این تصاویر و تأمل در ابیات عطار و یادداشتهای خود درباره کنایه مزبور کرده ام.

فقاع خوردن فردوسی در حمام

جستجوی خود را از فردوسی و داستانی درباره فقاع نوشیدن او آغاز می کنیم، داستانی که عطار از آن مطلع بوده و بدان اشاره کرده است. این داستان مربوط به عاقبت کار فردوسی و بی مهری سلطان محمود غزنوی با اوست. فردوسی پس از اینکه شاهنامه را تمام کرد نسخه ای از آن را به سلطان محمود عرضه کرد، ولی

(۱۱) این مقاله تحت عنوان «کوزه فقاع یا فقاعه» در مجله باستان شناسی و تاریخ، نشریه مرکز نشر دانشگاهی، سال ۲، شماره ۱، مهر - اسفند ۱۳۶۶، چاپ شده است.

سلطان چنان که باید و شاید حق این اثر را ادا نکرد و پاداشی درخور به شاعر نداد. قدیم‌ترین سندی که درباره رفتار سلطان محمود با فردوسی و واکنش شاعر نسبت بدان در دست است حکایتی است که نظامی عروضی در چهارمقاله آورده است. نظامی می‌گوید که وقتی نسخه شاهنامه را به محمود دادند، سلطان ابتدا از آن استقبال کرد و خواست تا پنجاه هزار درهم به فردوسی بدهد، ولی چون حامی فردوسی خواجه بزرگ احمد حسن کاتب بود و خواجه در دربار منازعانی داشت «که پیوسته خاک تخیل در قدح جاه او همی انداختند»، محمود را از پرداخت این مبلغ منصرف کردند. به او گفتند که فردوسی «مردی رافضی است و معتزلی مذهب»، و شواهدی نیز از ابیات شاهنامه نقل کردند.

و سلطان محمود مردی متعصب بود، درو این تخیل بگرفت [و] مسموع افتاد، در جمله بیست هزار درم به فردوسی رسید، بغایت رنجور شد و به گرمابه رفت و برآمد فقاعی بخورد و آن سیم میان حمامی و فقاعی قسم فرمود^{۱۲}.

رفتار سلطان را در اینجا کنار می‌گذاریم و فقط اعمال فردوسی را در نظر می‌گیریم، چه این اعمال نه تنها معنای حقیقی «فقع گشودن» را روشن می‌سازد بلکه راه را برای درک معنای کنایی آن باز می‌نماید و نقش فقاع را، چنان که در نظر عطار بوده است، تا حدودی مشخص می‌کند.

ابتدا ظاهر داستان و محل وقوع آن و معنای نمادی (سمبلیک) آن را در نظر می‌گیریم. فقاع یا فُقع نوشابه گازدار خنکی بوده است که در کوزه‌های کوچک نگهداری می‌کردند و مردم برای رفع خستگی و فرونشاندن عطش آن را می‌نوشیدند^{۱۳}. محلهایی که بیشتر از این نوشابه استفاده می‌کردند محلهای

۱۲) نظامی عروضی، چهارمقاله، به تصحیح محمد قزوینی، لیدن، ۱۹۰۹، ص ۹-۴۸. این داستان را زکریا بن محمد القزوینی نیز در کتاب آثار البلاد و اخبار العباد (تصحیح فردیناند ووستنفلد، ویسبادن، آگست ۱۹۶۷ از روی چاپ ۱۸۴۹، ص ۲۷۹) آورده است.

۱۳) در چاپ اول این مقاله من احتمال داده بودم که فقاع نوشابه‌ای غیرالکلی باشد. ولی آقای دکتر علی اشرف صادقی در مقاله‌ای که بعداً نوشتند (به نام «درباره فقاع»، نشر دانش، سال ۸، ش ۶، مهر-آبان ۶۷، ص ۳۸-۴۰) با شواهد کافی نشان دادند که فقاع از جو گرفته می‌شده و گاهی از حبوبات دیگر و مسکر بوده است. (درباره موادی که فقاع را از آن می‌ساختند، علاوه بر منابعی که آقای دکتر

بسیار گرم، مانند کنار تنورها و کوره‌های سفالگری و همچنین حمامها بوده است.^{۱۴} فردوسی نیز این نوشابه را در حمام خورد، و این عمل او کاملاً طبیعی و متداول بود. وی خستگی و تشنگی خود را پس از استحمام با نوشابه‌ای خنک برطرف کرد.

این ظاهر داستان است. اما معنای نمادی (سمبلیک) آن چیست؟ معنای نمادی فقاع خوردن فردوسی در این داستان با ضلّه سلطان محمود و پرداختن آن به فقاعی مربوط می‌شود. فردوسی، به قول نظامی عروضی، بیست هزار درم به حمامی و فقاعی بخشید، بیست هزار درمی که سلطان در ازای کار او پرداخته بود. با این بخشش، فردوسی می‌خواست نشان دهد که این مبلغ بهای شاهکار او که سی سال بر سر آن زحمت کشیده بود نیست. فردوسی خود در هجوناومه‌ای که سروده است در این باره می‌گوید:

به پاداش گنج مرا در گشاد به من جز بهای فقاعی نداد
فقاعی نیزیدم از گنج شاه از آن من فقاعی خریدم براه^{۱۵}

شاعر در این ابیات به اندک بودن پاداش سلطان محمود در برابر اثر بزرگ خود اشاره کرده است. انتظار او از سلطان بیش از آن مبلغی بود که به او دادند. اما

→
صادقی ذکر کرده‌اند، بنگرید به آیین شهرداری [ترجمه معالم القریه]، به قلم جعفر شعار، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۰، ص ۱۱۷. اگرچه فقاع دارای الکل بوده، ولی مقدار الکل آن اندک بوده است و مذاهب اهل سنت آنرا حرام نمی‌دانسته‌اند، اما در مذهب شیعه حرام بوده است. شیخ طوسی (متوفی ۴۶۰) در «رسالة فی تحریم الفقاع» (مندرج در الرسائل العشر، به تصحیح رضا استادی، قم، ابی‌نا)، ص ۲۵۳-۶۶ با ذکر احادیث و اخبار، رأی شیعه را در حرمت فقاع بیان کرده است. ناصر خسرو نیز در یادداشت سفر خود به قاهره (سفرنامه، تهران، ۱۳۵۴، ص ۵۵) از وزیری سخن می‌گوید که اهل زهد و ورع و امانت و صدق و علم بوده و در عهد وی «هیچ کس را زهره نبود که شراب خورد و فقاع نخوردندی که گفتندی مست کننده است و مستحیل شوند».

۱۴ آقای عبدالله قوجانی در مقاله خود از این محلها بخصوص به کوره‌های سفالگری اشاره کرده، ولی از حمام ذکر نکرده است. مرحوم دهخدا در امثال و حکم تصریح کرده است که این نوشابه را مردم در حمام می‌نوشیده‌اند.

۱۵ رلک. شاهنامه او، از سیدحسن تقی‌زاده، به اهتمام حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۴۸، ص ۲۳۴. فردوسی در شاهنامه باز هم لفظ «فقاع» را به کار برده است. این بیت در لغتنامه دهخدا نقل شده است:

چو بیدار گردد فقاع و یخ آر همی باش پیش گشسب سوار

عمل فردوسی به يك نکته ژرفتر نیز اشاره می کند. پاداش سلطان غیر از اینکه مبلغش کم بود، نشانه قدرشناسی او نیز بود. اگر محمود مبلغی که فردوسی انتظار دریافت آن را داشت به او می پرداخت با این عمل قدردانی خود را اثبات کرده بود. ولی محمود این کار را نکرد و همین قدرناشناسی او بود که باعث رنجش فردوسی شد. بنابراین، کم کردن مبلغ پاداش، این پاداش را صرفاً تبدیل به يك چیز مادی کرد و فردوسی نیز این پاداش مادی را در ازای يك چیز مادی خرج کرد. این عمل فردوسی را عطار چگونه تلقی می کند؟

عطار به داستان فقع نوشیدن فردوسی پس از حَمّام در الهی نامه، هنگام بحث از شعر و شاعری و دون همتی شاعران زمانه و همت بلند فردوسی، اشاره می کند. عطار در آنجا از قناعت خود سخن می گوید و از همت بلند خود. می گوید همت من بلند است و همچون شاعران دیگر هرگز روی به دربار شاهان نیاورده ام. مقام شاعر حقیقی بالاتر از آن است که پادشاهان و سلاطین بتوانند با درم و دینار حق ایشان را ادا کنند. شاهان هرچه به شاعران بدهند کم است. سلطان محمود در قبال کار عظیمی که فردوسی کرده و تاریخ ایران را به شعر درآورده و ثبت کرده بود سه پیل وار درم فرستاد. اما شاعر با آن چه کرد؟

اگر محمود اخبار عجم را	بداد آن پیل واری سه درم را
چه کرد آن پیل وارش؟ کم نیرزید	بر شاعر فقاعی هم نیرزید
زهی همت که شاعر داشت آنگاه	کنون بنگر که چون برخاست از راه ^{۱۶}

عطار در اینجا از فردوسی، به عنوان مظهر بلند همتی در عالم شعر و شاعری، یاد می کند. آن همه درم که سلطان محمود برای فردوسی فرستاد کم نبود، ولی در پیش همت بلند فردوسی بسیار کم ارزش بود. فقط بهای يك كوزه فقاع بود. این همتی بود که شاعران در گذشته داشتند و فردوسی نمونه اعلای این بلند همتان بود. عطار افسوس می خورد که در عصر او شاعران دون همت شده اند. ولی خود او مانند فردوسی بوده است نه شاعران معاصر.

موضوع بلند همتی که در اینجا منظور نظر عطار بوده است در عمل سخاوتمندانه فردوسی در این داستان ظاهر شده است. اما چه نسبتی میان این

(۱۶) الهی نامه، ص ۳۶۷.

موضوع با فقاق خوردن وجود دارد؟ اگر در این داستان هیچ ذکری از فقاق خوردن به میان نیامده بود و فردوسی همه آن درمها را به حمامی بخشیده بود، باز عطار مجال آن را داشت که همین نتایج را از این داستان بگیرد. به عبارت دیگر، بخشش آن همه درم به حمامی هم می توانست نشانه سخاوت و بلندهمتی فردوسی باشد. چرا در این داستان پای فقاق و فقاعی را به میان کشیده اند؟ درواقع، نقش فقاق و فقاعی در این داستان حتی قویتر از نقش حمام و حمامی است و عطار در ابیات خود فقط فقاق را ذکر کرده است.^{۱۷} چه حکمتی در این فقاق نوشیدن و بخشش به فقاعی وجود دارد؟

پاسخ این پرسش را به لحاظی می توان با استفاده از سخن عطار در این ابیات داد. فقاق نوشابه کم بهایی بوده، و عطار نیز از آن به عنوان يك چیز بسیار کم ارزش یاد کرده است.^{۱۸} سه پیل وار درم که با توجه به بزرگی پیل صله ای سنگین و پربهاست و عطار نیز تصدیق می کند که «کم نیرزید»، در ازای يك چیز بی ارزش - يك کوزه فقاق - خرج شد.

این پاسخ البته درست است، ولی سؤال ما را کاملاً جواب نمی دهد. عطار بلندهمتی فردوسی و بخشش او را می توانست بدون توسل به فقاق هم بیان کند. علت اینکه در این داستان از فقاق استفاده شده و ناقلان آن، بخصوص عطار، بدان عنایت کرده اند، به نظر می رسد معنای رمزی فقاق و معنای کنایی «فقع گشودن» بوده است. عطار از فردوسی بخصوص به عنوان کسی که «فقع گشایی»

۱۷) نظامی گنجوی نیز به این داستان اشاره کرده ولی فقط از «فقاق گشودن» یاد کرده است:

وگر باتو ره ناساز گیریم جو فردوسی ز مزدت باز گیریم
توانی مهر یخ بر زر نهادن فقاعی را توانی سر گشادن

(خسرو و شیرین، به تصحیح وحید دستگردی، ص ۱۴)

خود فردوسی نیز، چنانکه دیدیم، پاداش سلطان را فقط بهای فقاق دانست و گفت: «به من جز بهای فقاعی نداد».

دولتشاه سمرقندی در تذکرة الشعراء این حکایت را نقل کرده و گفته است که مبلغ صله شصت هزار درم بود که فردوسی «بیست هزار درم به اجرت حمامی بداد و بیست هزار درم را فقاعی خرید و بیست هزار درم دیگر به مستحقان قسمت نمود» (تذکرة الشعراء، تهران، ۱۳۳۸، ص ۴۴).

۱۸) در بیت ذیل نیز نظامی گنجوی از فقاق به عنوان چیزی کم ارزش یاد کرده است:

وگر جلاب دادن را نشایم فقاعی را به دست آخر گشایم

(خسرو و شیرین، ص ۳۶۰)

کرده است یاد کرده، و نه تنها از حیث بلندی همت بلکه از حیث این عمل، یعنی «فقع گشایی»، نیز خود را پیر و او خوانده است. به عبارت دیگر، فعلی که سرمشق عطار بوده است فقط بی‌اعتنایی فردوسی به پاداش سلطان نبوده است. این بخشش فقط جزئی از يك فعل است. حالتی است که هنرمند در قبال غایت اثر خود دارد. بی‌اعتنایی فردوسی به پاداش محمود نشانه بی‌توجهی شاعر به فواید مادی است که ممکن است عاید او شود. هنرمند یا شاعر اصیل نباید برای وصول به این اهداف مادی به کار هنری خود بپردازد. انگیزه او باید چیز دیگری باشد. این انگیزه در معنای «فقع گشایی» نهفته است. فعل فردوسی «فقع گشایی» است، و این فعل است که عطار می‌خواهد سرمشق خود قرار دهد نه دریافت پاداش و بخشش آن به فقاعی. البته در انجام دادن این فعل، عطار مانند فردوسی، همان بر خور در را با فواید مادی آن خواهد داشت، همان همت بلند و همان بی‌اعتنایی به پاداش مادی که ممکن است نصیب او شود. بنابراین، برای اینکه نقش فقاع و فقاع خوردن فردوسی را در این داستان بشناسیم، باید به بررسی نظر عطار درباره «فقع گشودن» و معنای آن بپردازیم.

معنای «فقع گشودن» در فرهنگهای لغت

عطار هم در مصیبت‌نامه و هم در اسرارنامه تصریح می‌کند که می‌خواهد مانند فردوسی «فقاع گشایی» کند. منظور او از «فقع گشودن» در این موارد معنای حقیقی این فعل نیست. او نمی‌خواهد بگوید که پس از ختم مصیبت‌نامه و اسرارنامه قصد دارد که مانند فردوسی به حمام رود و فقاعی بنوشد. در مصیبت‌نامه نه تنها از فردوسی، بلکه از سنایی نیز یاد کرده و او را نیز «فقع گشا» خوانده است. می‌گوید:

همچو فردوسی فقع خواهم گشاد چون سنایی بی‌طمع خواهم گشاد^{۱۹}

۱۹) مصیبت‌نامه، ص ۳۶۷. بی‌طمعی سنایی موضوعی است که عطار ظاهراً از خود سنایی گرفته است. سنایی در حدیقة الحقیقه (به تصحیح مدرّس رضوی، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۹). در ضمن انتقاد از شعرای زمانه، خود را از صفات مذمومی که در آنان بوده است مبرا دانسته، می‌گوید که شعر او به خلاف شعر مدّاحان حکمت دینی است و او خود اهل ورع است و شعرش دروغ نیست (در مورد دروغ‌گویی در شعر رجوع کنید به: مصیبت‌نامه، ص ۴۷) و بالأخره در بند طمع نیست:

در اینجا عطار به يك نکته دیگر در مورد همت فردوسی و بی توجهی او به پاداش سلطان محمود اشاره کرده است. فردوسی اگر چه بلند همت بود و هزاران درم را به فقاعی بخشید، با این حال به نتایج مادی مترتب بر اثرش بی اعتنا نبود. فردوسی وقتی شاهنامه را به سلطان محمود عرضه کرد توقعی داشت که محمود بر آورده نکرد. همین توقع، اگر چه بر آورده نشد و اگر چه فردوسی بعداً به پاداش محمود بی اعتنایی کرد، باز از نظر عطار عیب بود. هنرمند باید هیچ توقع مادی نداشته باشد و هیچ طمعی در سر نبرد. این بی طمعی در فردوسی نبود، ولی در سنایی بود. از این روست که می گوید مانند فردوسی «فقع گشایی» خواهد کرد، ولی برخلاف فردوسی هیچ طمعی نخواهد داشت. این «فقع گشایی» بی طمع در سنایی بود و او می خواهد همان راه را طی کند. با وجود اینکه فردوسی در ابتدا طمعی در سر داشت، باز عطار قبول می کند که او «فقع گشایی» کرده است و همین فعل است که او می خواهد از آن تبعیت کند.

عطار در اینجا دقیقاً چه می خواهد بگوید؟ این کاری که او به فردوسی و سنایی نسبت داده است و خود را دنبالهرو ایشان خوانده است چیست؟ پرسش ما در اینجا از معنای «فقع گشودن» است. برای پاسخ به این سؤال بهتر است ابتدا به تعاریفی که فرهنگ نویسان قدیم و جدید و محققان و ادبای معاصر از این فعل کرده اند نگاهی بیندازیم. مرجع اصلی فرهنگ نویسان و محققان ظاهراً برهان قاطع است که دو تعریف برای «فقاع گشودن» یا «فقع گشودن» ذکر کرده است. اولین تعریف چنین است: فقع گشودن: کنایه از لاف زدن و تفاخر کردن و نازش و خودنمایی و خودستایی.

این تعریف کم و بیش در فرهنگهایی چون غیاث اللغات و آندراج و فرهنگ جهانگیری و در فرهنگهای جدید، لغتنامه دهخدا و فرهنگ معین، و همچنین در امثال و حکم به عنوان تعریف اصلی این کنایه نقل شده است. مصححان متون

→

قدیم نیز در حواشی و تعلیقات خود همین تعریف را تکرار کرده‌اند.^{۲۰} کنایه «فقع گشودن» در بسیاری از آثار پیش از مغول به کار رفته است، ولی ما فعلاً این تعریف را در مورد ابیات و جملاتی که در این آثار آمده است نمی‌سنجیم. مسأله اصلی ما ابیات عطار و منظور او از «فقع گشودن» فردوسی است. آیا تعریف برهان قاطع می‌تواند معنی این کنایه را در اشعار عطار روشن کند؟ آیا منظور عطار، وقتی می‌گوید «همچو فردوسی فقع خواهم گشاد»، این است که می‌خواهد مانند حکیم طوس لاف زند و تفاخر کند و به خود بیالود و بنازد؟ آیا لاف زند و خودستایی کردن کاری است که این همه از نظر عطار ارجمند باشد که او به دو شاعر بزرگ ایران نسبت دهد و خود را نیز پیرو آنان بشمارد؟ در اینکه عطار در مثنویهای خود مانند بسیاری از شعرا تفاخر کرده و لاف زده و خود را «اعجوبه آفاق» و «خاتم الشعرا»^{۲۱} خوانده است حرفی نیست. اما تفاخر کردن و لاف زند و خودستایی کردن کاری نیست که مختص فردوسی و سنایی باشد. شعرای لاف زن و خودنما و خودستا کم نبوده‌اند، و اگر اینها هنری بود که عطار بخواهد سرمشق خود قرار دهد، در آن صورت باید به سراغ مغرورترین شعرا می‌رفت.^{۲۲} اصلاً تفاخر و خودستایی کردن هنری نیست،

۲۰) مثلاً دکتر یحیی قریب در توضیحات مثنوی تحفه العراقین از خاقانی (چاپ تهران، ۱۳۵۷، ص ۲۹۷)؛ ضیاء الدین سجادی در توضیحات دیوان خاقانی (چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۰۲۵)؛ صادق گوهرین در توضیحات اسرارنامه و منطق الطیر؛ نورانی وصال در توضیحات مصیبت نامه؛ مدرس رضوی در توضیحات دیوان انوری (چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۴، جلد دوم، ص ۱۱۵۹)؛ محمدامین ریاحی در توضیحات مرصاد العباد (ص ۶۲۰ و ۷۱۸).

۲۱) مصیبت نامه، ص ۳۶۴، س ۲۰.

۲۲) البته تفاخر عطار بسیار شبیه به تفاخری است که سنایی از شاعری خود کرده است. همان طور که عطار خود را «اعجوبه آفاق» و «خاتم الشعرا» خوانده است، سنایی نیز درباره خود می‌گوید:

نیست اندر جهان نفس و نفس	باز سیمرخ گیر چون من کس
(حدیقه، ص ۷۰۸)	
کس نگفت این چنین سخن به جهان	ور کسی گفت گو بیار و بخوان
	(همان، ص ۷۱۲)
زین نکوتر سخن نگوید کس	تا به حشر این جهانیان را بس
	(همان، ص ۷۱۲)
به خدا ار بزیر چرخ کبود	چون منی هست و بود و خواهد بود
	(همان، ص ۷۱۷).

صنعتی نیست که کسی بخواهد از آن تقلید کند. عطار هنرمند است، شاعر است، و چیزی که می‌خواهد سرمشق خود قرار دهد به این هنر مربوط می‌شود. اولین تعریفی که از برای «فقع گشودن» نقل کردیم به پرسش ما در خصوص معنای این کنایه در بیت عطار پاسخ درستی نداد. در مورد ابیات دیگر هم وضع کم و بیش به همین منوال است. از میان همه ابیاتی که در لغتنامه دهخدا و امثال و حکم به عنوان شاهد آورده‌اند بزحمت می‌توان پیتی یافت که این تعریف را بتوان در حق آن به کار برد، آن هم از روی تکلف. بعداً خواهیم دید که لاف زدن و خودنمایی و خودستایی کردن چه نسبتی با «فقع گشودن» دارد، اما در اینجا همین قدر می‌گوییم که این تعریف حق مطلب را ادا نمی‌کند، و صاحب برهان قاطع یا هر کس دیگری که اولین بار این تعریف را جعل کرده است معنای کنایه را درست و کامل درک نکرده است.

متأسفانه فرهنگ نویسان بعدی و مصححان متون نیز اصلاً زحمت تأمل و تحقیق را به خود نداده و این تعریف را عیناً یا با اندک تصرفی تکرار کرده‌اند. فقط سه تن از این محققان بوده‌اند که جرأت نموده و در صحت و جامعیت این تعریف شک کرده‌اند.

یکی از این محققان علامه محمد قزوینی است. آن مرحوم در هنگام تصحیح مرزبان‌نامه سعدالدین وراوینی به این جمله برخورد که «هوای بارد از دم سفندگان فقاغ گشود»، و در توضیح آن ابتدا تعریف برهان قاطع را برای «فقع گشودن» آورد، ولی چون دید که این تعریف حق معنای کنایه را ادا نمی‌کند، نظر جدیدی داد و گفت برای فقع گشودن «در اینجا معنای حکایت کردن مناسب است».^{۲۳} این عمل براستی نشانه روح محققانه قزوینی بود. وی برای درک معنای جمله به

→ با همه شباهتهایی که میان عطار و سنایی در تفاخر کردن وجود دارد نمی‌توان گفت که عطار صرفاً از سنایی تقلید کرده است. تفاخر و خودستایی کردن شعرا کاری بسیار رایج و متداول و تا حدودی موجه بوده است. هر شاعری که مایه‌ای در خود می‌دید به دیگران فخر می‌کرد. سنایی خود را از شاعران ماقبل بهتر می‌دانست، و عطار هم به نوبه خود از شاعران ماقبل خود، از جمله از سنایی. و این داستان ادامه داشت، بطوری که مثلاً سیف فرغانی (دیوان، تهران، ۱۳۶۴، ص ۶۸) ادعا می‌کرد که اگر سنایی و عطار زنده بودند از نور و عطر شعر او بهره می‌گرفتند.

۲۳) سعدالدین وراوینی، مرزبان‌نامه، به تصحیح محمد قزوینی، لیدن، ۱۹۰۸، ص ۸۸.

فرهنگها رجوع کرد، ولی تعریف آنها را نامناسب تشخیص داد، و برای حل مسأله با شجاعت و احتیاط يك محقق قدم برداشت و پیشنهاد جدیدی با توجه به متن خود عرضه کرد و مسأله خود را تا حدودی حل کرد. قزوینی محض احتیاط علامت استفهامی نیز پس از پیشنهاد خود گذاشت، و پس از چندی مرحوم محمد فرزانه نوشت که نظر قزوینی در اینجا درست است.^{۲۴}

پس از قزوینی محقق دیگری که از تعریف صاحب برهان انتقاد کرد، مرحوم وحید دستگردی بود. انتقاد دستگردی به مناسبت بیتی بود در لیلی و مجنون نظامی گنجوی که در آن از این کنایه استفاده شده بود. مجنون در نامه خود به لیلی می نویسد:

نگشاده فقاعی از سلامم بر تخته یخ نوشته نامم^{۲۵}

در تفسیری که دستگردی در ذیل صفحه از این بیت کرده معنای حقیقی «فقع گشودن» را در نظر گرفته و نوشته است: «یعنی شیشه فقاع سلامی را برای من سر نگشوده»، و سپس افزوده است که: «فقاع گشودن و فقع گشودن بدین معنی در محلهای مختلف به کار رفته و کنایات و معانی دیگر در فرهنگها برای این لفظ نقل شده و غالباً پایه صحیحی ندارد».

انتقاد دستگردی از صاحب برهان جسورانه تر از موضع محتاطانه قزوینی است. تعریف پیشنهادی او نیز اگرچه مناسبتر و بهتر از تعریف صاحب برهان است، دقیق و منطبق بر معنای این کنایه نیست.

معنای این کنایه را در بیت نظامی بعداً بررسی خواهیم کرد. فعلاً گزارش خود را درباره کوششهایی که محققان برای رسیدن به معنای این کنایه بطور کلی به عمل آورده اند دنبال می کنیم.

۲۴) محمد فرزانه، «تصحیحی از مرزبان نامه» (بخش دوم)، یغما، سال ۹، شماره ۱۱، بهمن ۱۳۳۵، ص ۴۹۹. مرحوم فرزانه در عین حال که معنای پیشنهادی قزوینی را درست دانسته است از روی تکلف خواسته است بگوید که تعریف صاحب برهان هم در اینجا قابل قبول است، «منتهی باید التفات داشت که بیان صاحب برهان در تعبیر از کنایه مزبور تمام نیست و نمی توان آن را نص لغوی مطرد و منطبق بر منطق بیانی و قواعد حقیقت و مجاز لغوی دانست.» این حکم را، به نظر نگارنده، می توان تقریباً در همه موارد صادق دانست.

۲۵) نظامی گنجوی، لیلی و مجنون، ص ۱۹۴.

سومین محققى که سعى کرده است مشکل این کنایه را در متون ادب فارسی حل کند آیت الله شیخ محمدعلی معزى دزفولى (متوفى ۱۳۴۸ ش) است. آن مرحوم در سال ۱۳۱۵ شمسی به منظور تدریس ادبیات فارسی به طلاب علوم دینی از متن مرزبان نامه استفاده کرده، و چون حواشی قزوینی همه مشکلات متن را حل نکرده بوده، در صدد برآمده است تا توضیحاتی که به نظرش می‌رسیده به آنها اضافه کند^{۲۶}. یکی از این توضیحات درباره کنایه «فقع گشودن» در همان جمله‌ای است که قبلاً نقل کردیم.

مرحوم معزى درواقع سعى کرده است هم مشکل قزوینی را حل کند و هم مشکل دستگردى را، لذا دو تعریف از برای کنایه «فقع گشودن» ذکر کرده است. درباره معنای جمله وراوینی که می‌گوید «هوای بارد از دم سفلگان فقاغ گشود»، معزى ابتدا تعریف پیشنهادی قزوینی را نقل کرده ولی بدون اینکه اظهار نظری درباره صحت و سقم آن بکند، پیشنهاد جدیدی آورده است. می‌گوید «فقاغ در اصطلاح ادبای پارسی زبان کنایه از آب دهان و بینی باشد»، به دلیل اینکه فقاغ آب جو است و آب جو را هم بدین علت فقاغ نامیده‌اند که کف می‌کند و عربها کف و حباب روی آب را «فقاغیع» می‌گویند. «فقع گشودن» نیز از نظر معزى، بخصوص در جمله وراوینی، کنایه از «ریزش آب بینی و دهان» است. بنابراین، «دم... در اینجا به معنای مجرای نفس [است] که بینی و دهان است، سفلگان [به معنای] مردم درویش و فرومایه، فقاغ گشوده یعنی آب بینی و دهان را از ایشان باز کرده و بر رویشان ریزش داده است».

معزى بر این اساس تعریفی هم از کنایه «فقع گشودن» کرده می‌گوید: «گاه کنایه می‌آید از ابتدا کردن به سخن و زبان به سخن باز کردن». شاهدهی که در این مورد ذکر کرده است همان بیت نظامی است که در تفسیر آن می‌گوید: «مراد شاعر این است [که لیلی] هنوز لب به سخن باز نکرده و سلام ننموده». این تعریف تا اینجا درست است، ولی وقتی نویسنده باز به سراغ آب دهان می‌رود و می‌گوید که نظامی «آب دهن را به فقاغ و دهن را به شیشه و شروع به سخن را به

(۲۶) این توضیحات و یادداشتها پس از مرگ مؤلف با نام الترجمان عن کتاب المرزبان در سال ۱۳۵۲ شمسی به پیوست تصحیح قزوینی از مرزبان نامه به همت انتشارات کتابخانه صدر در تهران به چاپ رسیده است. توضیحات مربوط به «فقع» و «فقع گشودن» در صفحات ۳۷ و ۳۸ همین چاپ است.

باز کردن و گشودن سرشیشه تشبیه نموده است»، دچار پریشان‌گویی می‌شود. اگر او به همین قدر اکتفا کرده بود که بگوید مراد از دهان شیشه یا کوزه است، و گشودن کوزه شروع به سخن کردن، و بالنتیجه مراد از فقاغ همان سخنی است که از دهان بیرون می‌آید مسأله را حل کرده بود. در حالیکه در اینجا او فقاغ را يك بار صریحاً آب دهن خوانده و يك بار تلویحاً سخن و جمع این دو معنی مسلماً غلط است. اشتباه معزی این است که صرفاً به دلیل خاصیت حباب داشتن آب دهان، آن را کنایه از فقاغ پنداشته است. اشتباه بزرگتر او این است که سعی کرده است به زور این تعریف را در حق معنای بیت نظامی اطلاق کند، و نادانسته به پریشان‌گویی دچار شده است. حتی در مورد جمله وراوینی هم تفسیر او سست است. خلاصه، پیشنهاد اول معزی مشعر بر اینکه فقاغ کنایه از آب دهان و بینی است و «فقاغ گشودن» کنایه از ریزش آب دهان و بینی است پایه محکمی ندارد و به هر حال در مورد ابیات عطار صادق نیست و نمی‌توان گفت که او خواسته است مانند فردوسی آب از دهان و بینی خود جاری کند. اما پیشنهاد دوم معزی درست است. «ابتدا کردن به سخن و زبان به سخن باز کردن» دقیقاً یکی از معانی این کنایه است، و این تعریف را، تا جایی که ما می‌دانیم، هیچ کس قبل از مرحوم معزی کشف نکرده بوده است. این تعریف، چنانکه ملاحظه خواهیم کرد، تا حدودی منظور عطار را روشن می‌سازد.

کوششها و اظهار نظرهای این سه محقق را در اینجا نقل کردیم تا نشان دهیم چگونه تعریف صاحب برهان از این کنایه قبلاً هم در ذهن سه تن از محققان معاصر ایجاد اشکال کرده است. البته هر يك از این سه تن پیشنهادی کرده که خود جنبه‌ای از معنای این کنایه را روشن ساخته و می‌توان گفت که این کوششها تا حدود زیادی ما را به حل مسأله نزدیک کرده است، ولی هنوز ما را به مقصد نهایی نرسانده است. دستگردی به معنای حقیقی یعنی باز کردن کوزه فقاغ اشاره کرده، و این معنی منطبق بر معنای بیت عطار نیست. قزوینی و معزی (با تعریف دوم) به معنای کنایه خیلی نزدیکتر شده‌اند^{۲۷}، ولی این دو تعریف هم بخشی از مفهوم «فقاغ

۲۷) مرحوم معین پیشنهاد قزوینی را به حق پذیرفته و در فرهنگ خود «حکایت کردن، حاکی بودن» را جزو معانی «فقاغ گشودن» آورده و همین جمله وراوینی را شاهد آورده است. کتاب معزی پس از فرهنگ معین چاپ شده و لذا تعریف دوم او که کاملاً صحیح است در آن نیامده است.

گشودن» را در قاموس شعر فارسی، بخصوص در ابیات عطار، بیان می کند نه همه آن را.

دستگردی در جمله ای که از او نقل کردیم به معانی دیگری اشاره کرده که «در فرهنگها برای این لفظ نقل شده» است. تنها تعریف دیگری که در برهان قاطع آمده است «آروغ زدن» است. این تعریف در یک فرهنگ قدیمی دیگر به نام سرمه سلیمانی^{۲۸} نیز نقل شده و مرحوم دهخدا در امثال و حکم آن را به عنوان اولین تعریف از برای این کنایه ذکر کرده و توضیح داده است که «این مشروب... دارای جوشی و به اصطلاح امروزی گازی بوده که طبعاً ایجاد آروغ می کرده است». «آروغ زدن» را نیز دهخدا نشانه لاف زدن و تفاخر کردن دانسته و سپس برای اثبات سخن خود ابیاتی از ابن یمین نقل کرده است.

مطالبی که مرحوم دهخدا بیان کرده است حاصل تلاشی است بیهوده برای ایجاد نوعی ارتباط معنایی میان «آروغ زدن» و «تفاخر کردن». دهخدا اگر به جای اینکه سعی کند میان «آروغ زدن» و «تفاخر کردن» رابطه ای ایجاد کند، در معنی ابیاتی که خود از برای «فقع گشودن» شاهد آورده است دقت می کرد، متوجه می شد که این کنایه در هیچ یک از آنها به معنای «آروغ زدن» نیست، سهل است، حتی معنای «تفاخر کردن» را هم بزحمت و از روی تکلف می توان بر بعضی از آنها منطبق نمود. ما بعداً به این تعریف باز خواهیم گشت. در اینجا همین قدر می گوئیم که عطار این معنی را اصلاً در نظر نداشته و منظور او این نبوده است که می خواهد مانند فردوسی آروغ بزند.

معانی که فرهنگها برای «فقع گشودن» بر شمرده اند ملاحظه کردیم. در اینجا ما نمی خواهیم از مرحوم دستگردی تبعیت کنیم و بگوئیم که این تعریفها هیچیک «پایه صحیحی ندارد»، چه در حقیقت این تعاریف چندان بی پایه هم نیست. اشکال این تعاریف این است که دقیق و تمام نیست و در واقع حقیقت معنای این کنایه را در قاموس شعر فارسی نمی رساند. مسأله ما لاینحل مانده و ابیات عطار نزد ما هنوز مبهم است.

منظور از «فقع گشودن» فردوسی چیست، و عطار از چه چیزی می خواهد

۲۸) تقی الدین اوحدی بلیانی، سرمه سلیمانی، به تصحیح محمود مدبری، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۷۹. این تنها تعریفی است که صاحب سرمه از برای این کنایه ذکر کرده است.

پیروی کند؟ برای حلّ این مسأله بهتر است همان راهی را در پیش گیریم که مرحوم قزوینی پیمود، یعنی به خود ابیات و جملاتی رجوع کنیم که این کنایه در آنها به کار رفته است. برای این منظور ابتدا به آثار خود عطار رجوع می‌کنیم.

معنای «فقع گشودن» در داستانی از عطار

فقع گشودن کنایه‌ای است که عطار فقط در ابیاتی که نقل کردیم به کار نبرده است. البته، او از این تعبیر استفاده زیادی نکرده است، اما در یک داستان عاشقانه از داستانهای مصیبت‌نامه به نحوی خاص و بسیار پرمعنی از این فعل استفاده کرده است.^{۲۹} تحلیل این داستان در حقیقت خود می‌تواند معنای رمزی و استعاری «فقع گشودن» را روشن کند.

مردی متمکن و ثروتمند دل به پسری ماهر و ملیح می‌سپارد، و در عاشقی تا جایی پیش می‌رود که حاضر می‌شود همه چیز خود را در راه معشوق بدهد. روزی این پسر به گرما به می‌رود، و چون بیرون می‌آید روی خود را در آینه می‌بیند و سخت شیفته جمال خود می‌شود:

سخت زیبا آمدش رخسار خویش	شد به صد دل عاشق دیدار خویش
خواست تا عاشق ببیند روی او	رفت نازان و خرامان سوی او

معشوق زیبا روی برای اینکه هیچ کس جز عاشق جمال او را نبیند، نقابی بر چهره خود می‌کشد و نزد عاشق می‌رود. از آن سو عاشق چون از معشوق خبر می‌یابد خود بشتاب نزد او می‌آید و چون او را می‌بیند می‌پرسد: کجا بودی و چرا قدم رنجه کردی و نزد من آمدی؟ معشوق در پاسخ ماجرا را چنین شرح می‌دهد:

گفت از حمام بر رفتم چو ماه	روی خود در آینه کردم نگاه
سخت خوب آمد مرا دیدار خویش	خواستم شد همچو تو در کار خویش
دل چنانم خواست کز خلق جهان	جز تو رویم کس نبیند این زمان ^{۳۰}

(۲۹) مصیبت‌نامه، ص ۶۰-۲۵۹.

(۳۰) اصل این داستان مربوط به محمد بن جامع صیدلانی و محمد بن داود ظاهری نویسنده کتاب الزهرة است. داستان را ابن جوزی در کتاب ذم‌الهری (به تصحیح مصطفی عبدالواحد، قاهره، ۱۹۶۲، ص ۱۲۰-۱۱۹) بدین شرح نقل کرده است: «کان محمد بن داود یبیل الی محمد بن جامع الصیدلانی و ←

رفتاری که معشوق در این داستان کرده است، اگر آن را با معیارهای اخلاقی بسنجیم، به هیچ وجه پسندیده نیست. عشق ورزی با خود و دل باختن به جمال خود (نارسیسیسم) و نازیدن و تفاخر کردن البته نکوهیده است، اما معشوق با این عمل خود جفایی با عاشق نکرده است. او حتی جمال خود را از دیده اغیار پوشیده نگاه داشته و اجازه نداده است تا هیچ کس جز عاشق آن را ببیند. این حکمی است که ما می‌کنیم، اما مذهب عشق را آیین دیگری است و عطار می‌خواهد به نکته دقیق درباره عشق و عاشقی اشاره کند.

نکته‌ای که عطار در این داستان می‌خواهد بدان اشاره کند مربوط به غیرت عاشق است. در اینجا باز از نظر ما غیرتی نیست. فقط عاشق است و معشوق. اما با این حال ملاحظه می‌کنیم که کاری که معشوق با خود کرده غیرت عاشق را به جوش آورده است. درست است که دیده غیرتی بر جمال معشوق نیفتاده، اما دیده خود او افتاده، و همین خود از نظر عاشق عیب است. این معنی را عطار در اینجا از زبان عاشق به شیوایی بیان کرده و در ضمن همین سخنان است که پای «فقع گشودن» را به میان کشیده است. پس از شنیدن ماجرا از زبان معشوق:

عاشقش گفتا شبت خوش باد رو	من شدم آزاد، تو آزاد رو
عشق من بر تو از آن بود ای بسر	کز جمال خویش بودی بی‌خبر
نه ترا بر خود نظر افتاده بود	نه لبث از خود فقع بگشاده بود
چون توانی دم خویش را خوب آمدی	لاجرم معشوق معیوب آمدی

نتیجه‌ای که عطار از لحاظ عرفانی می‌خواهد از این داستان بگیرد خود موضوعی است که از بحث ما بیرون است. چیزی که ما در جستجوی آن هستیم همان نکته‌ای است که در این مصرع بیان شده است: «نه لبث از خود فقع بگشاده بود». این مصرع خود کلید معمای ماست و لازم است که ما معنای آن را با توجه به کل داستان تحلیل کنیم.

اولین نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که این مصرع به يك حرکت

→ بسببه عمل کتاب الزهراء، و بلغنا أن محمد بن جامع دخل الحمام وأصلح وجهه وأخذ المرأة فنظر إلى وجهه فقطاه، وركب إلى محمد بن داود. فلما رآه مغطى الوجه خاف أن يكون قد لحقته آفة، فقال: ما الخير؟ فقال: رأيت وجهي الساعة في المرأة فغطيته وأحببت أن لا يراه أحد قبلك. فغشي على محمد بن داود.

مستقل در جنب حرکاتی که از معشوق صادر شده است اشاره نمی‌کند. «فقع گشودن» در این مصرع فعلی است ناظر به کل حرکات و رفتاری که از معشوق سر زده است. از لحظه‌ای که وی از گرمابه بیرون آمده تا لحظه‌ای که با عاشق روبرو شده است چندین حرکت از او سر زده است، و مجموع این حرکات را شاعر با تعبیر «فقع گشودن» بیان کرده است. به عبارت دیگر، «فقع گشودن» فعلی است که در آن چند جزء است، و هر يك از این اجزاء به بخشی از رفتار معشوق اشاره می‌کند.

نخستین کاری که معشوق می‌کند این است که پس از بیرون آمدن از گرمابه در برابر آینه می‌ایستد و جمالش در آن آشکار می‌شود. معادل این کار در «فقع گشودن» باز کردن در کوزه است، که آن هم معمولاً پس از حمام انجام می‌گیرد. وضع فقع در کوزه درست مانند جمالی است که هنوز متجلی نشده است. همین که در کوزه گشوده شد، ذرات فقع به بیرون پراکنده می‌شود. تابش جمال معشوق نیز در هوای صفای آینه صورت می‌گیرد.

دومین کاری که معشوق می‌کند مشاهده جمال خود در آینه است. با نظری که معشوق در آینه می‌افکند پیوندی میان معشوق با جمالش ایجاد می‌شود و معشوق از حسن خود قوت می‌خورد و بهره می‌برد. در کوزه فقاع نیز همین که گشوده شد، شخص لب بر لب کوزه می‌نهد و از آن قوت می‌خورد.

سومین کاری که معشوق می‌کند رفتن به سوی عاشق است، نازان و خرامان. معشوق از مشاهده جمال خود مست گشته و به خود می‌نازد. همین ناز است که او را به طرف عاشق نیازمند می‌برد، و همین نازش و فخر است که موجب می‌شود تا معشوق جمال خود را از دیده اغیار بیوشاند. و سرانجام چون پیش عاشق می‌رسد لاف از روی چون آفتاب خود می‌زند. قرینه این نازیدن و به خود بالیدن در فقاع نوشیدن، احساس رضایت و شادمانی و انبساطی است که شخص پس از آشامیدن آن شربت می‌کند.

همه این مراحل را معشوق در این داستان طی کرده، و شاعر نیز فی الجمله با استفاده از يك فعل، «فقع گشودن»، به همه آنها اشاره کرده است و می‌گوید: «نه لب از خود فقع بگشاده بود».

توضیحات فوق معنای «فقع گشودن» را در مصرع مزبور روشن کرد. حال باید

دید از معانی رمزی این داستان و فقع گشایی که در آن شده است چگونه می‌توان به تعریف کلی این کنایه رسید. فقع در این حکایت نشانه و رمز جمال معشوق است، جمالی که پنهان بود و سپس آشکار شد. برای رسیدن به تعریف کلی این کنایه می‌توان همین معنی را تعمیم داد و بطور کلی «فقع گشودن» را آشکار شدن و جلوه گر شدن معنی و نکته‌ای دانست که قبلاً به عللی مکنون و مضمّر بوده است. معنایی که در این داستان پوشیده بود و سپس آشکار شد جمال روی معشوق بود. این معنای پوشیده پس از ظهور به صورتی درآمد که چشم می‌توانست آن را دریابد.

اما فقع فقط کنایه از معانی و نکات دیدنی نیست. شکل کوزه فقع و دهانه تنگ آن و بیرون جستن گاز و مایع از آن و پراکنده شدن آن به اطراف و صدایی که در هنگام «فقع گشایی» ایجاد می‌شود خیال شعرای فارسی زبان را به جایی برده است که سینه و دل انسان را با کوزه فقع و معانی مضمّر در درون دل را با شراب محفوظ در کوزه، و گلو و لب انسان را با گلو و لب کوزه تصویر کرده و همان گونه که مرحوم معری دزفولی حدس زده بود، لب به سخن گشودن و تکلم کردن، و گاه حتی خروج بادی از گلو و صوتی از دهان (آروغ زدن)، را به «فقع گشودن» تعبیر نموده‌اند. و این است معنایی که شعرا در بیشتر موارد از این کنایه اراده کرده‌اند. برای تأیید این مدعا، سعی می‌کنیم این تعریف را بر پاره‌ای از شواهد تطبیق کنیم.

معنای «فقع گشودن» نزد شاعران

«فقع گشودن» اصولاً تعبیری است شاعرانه و لذا بسیاری از شواهد موجود ابیات شاعران است.^{۳۱} شاعر وقتی می‌خواهد نکته‌ای و معنایی را که در ضمیرش بوده

۳۱) این کنایه را اگرچه بیشتر شعرا به کار برده‌اند، مختص شعر نیست. تاریخ الوزراء نجم‌الدین ابوالرجاء قمی (به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۶۳) یکی از متون منشور قرن ششم است که این کنایه در آن چندین بار استعمال شده است (مثلاً در صفحه‌های ۸۷ و ۸۹). از نویسندگان قرن هفتم نجم‌الدین دایه در مرصادالعباد (ص ۲۳۱) «فقع گشودن» را به معنای «تحقق یافتن» و «محقق گردیدن» به کار برده است. (در پاره‌ای از نسخه‌های مرصادالعباد آمده است: «زوح... فقع از خاصیت جاءالحق وزهقالباطل گشاید»). ولی در بعضی دیگر از نسخه‌های این کتاب، به جای آن آمده است: «... جاءالحق وزهقالباطل محقق گردد». این جمله ظاهراً تصحیف یکی از کاتبان بعدی است که خواسته است «فقع گشودن» را تعریف و تفسیر کند. وی به جای «محقق گردد» می‌توانست بگوید «آشکار گردد» ←

است اظهار کند از این کنایه استفاده می‌کند. بدیهی است که کوزه فقاغ خود شاعر است و فقاغ سخن اوست. به عبارت دیگر، «فقع گشودن» فعلی است که ظاهراً متعدی به غیر نیست. شاعر از معنایی در ضمیر خود «فقع گشایی» می‌کند. مثلاً وقتی اوحدی می‌گوید:

من فقاغ از عشق آن رخ بعد از این خواهم گشودن
چون فقاغ عیب نتوان کرد اگر جوشی بر آرد^{۳۲}

مرادش از «فقاغ گشودن از عشق آن رخ» اظهار عشقی است که شاعر به رخ معشوق دارد. همین طور وقتی عنصری می‌گوید:

زان گشاید فقع که بگشادی زان نماید ترا که بنمادی^{۳۳}

«فقع گشودن» را «نمودن» تعریف کرده، می‌گوید: او از این رو فقع گشود و راز ترا که در درونش بود آشکار کرد که تو خود ابتدا خود را نمودی و راز خود را فاش ساختی. خاقانی نیز وقتی در این بیت می‌گوید:

های خاقانی بنای عمر بر یخ کرده‌اند
زو فقع مگشای چون محکم نخواهی یافتن^{۳۴}

مرادش از فقع مفهوم یا رمز عمر است که در ضمیر او نهفته است نه خود عمر. می‌گوید بنای عمر (مانند فقاغ) بر یخ است، پس بهتر است سخنی از آن نگوید، و بدان اعتباری ندهد، چه اساس محکمی ندارد. حتی وقتی این فعل به دیگری نسبت داده می‌شود، باز متعدی به غیر نیست. مثلاً در همان بیتی که از لیلی و

→
با «ظاهر گردد». اختلاف قرائت این نسخه‌ها خود شاهی است از مرحله فراموش شدن و حذف تدریجی این کنایه در ادب فارسی. نجم‌الدین دایه یقیناً خود با این کنایه و معنای آن آشنایی داشته و احتمالاً خودش آن را به کار برده است، ولی کاتب یا کاتبان بعدی که خوانندگان را با این کنایه مأنوس نمی‌دیدند آن را تفسیر کرده‌اند. بنابراین، شاید قرائت نسخه‌هایی که آقای امین ریاحی در حاشیه آورده است اصل‌تر از قرائت نسخه‌های متن باشد.

(۳۲) امثال و حکم، ص ۱۱۴۴.

(۳۳) دیوان استاد عنصری بلخی، به کوشش محمد دبیر سیاقی، انتشارات سنایی، تهران، ۱۳۴۲، ص ۳۴۶.

(۳۴) امثال و حکم، ص ۱۱۴۵.

مجنون نظامی نقل کردیم، وقتی مجنون به لیلی می نویسد:

نگشاده فقاعی از سلامم بر تخته یخ نوشته نامم

مرادش از فقاعی که گشوده نشده سلام معشوق است. همان گونه که مرحوم دستگردی تفسیر کرده است، منظور این است که لیلی به مجنون سلامی نکرده است.^{۳۵}

در مثالهایی که ذکر کردیم فقاع معنی و مفهوم خاصی بود در ضمیر فقع گشا. در يك جا فقاع عشق (یا معنای عشق) بود و در جای دیگر مفهوم عمر و در جای دیگر سلامی که اظهار نشده بود. اما گاه هست که فقاع اشاره به مفهوم خاصی نیست، بلکه بطور کلی نمودگار معنایی است که شاعر در دل داشته و در سرودن اشعار خود به بیان و اظهار آنها پرداخته است. مثلاً وقتی سنایی می گوید «بر سر خوان عمادی من گشادم این فقع»^{۳۶} مرادش این است که این اشعار را بر سر خوان عمادی سروده است.

عطار نیز وقتی درباره فردوسی و سنایی می گوید که ایشان «فقع گشایی» کرده اند منظورش کم و بیش همین معنی است. فردوسی و سنایی هر دو شاعر بودند، معنایی در دل داشتند و از آنها «فقع گشایی» کردند. حال عطار هم می خواهد از ایشان پیروی کند و از معانی مضمر در سینه خویش «فقع گشایی» کند. به عبارت دیگر، هنری که عطار بخصوص به فردوسی نسبت می دهد چیزی جز شاعری نیست، و همین هنر است که او می خواهد سر مشق خویش قرار دهد. عطار هنر فردوسی را در شاعری «فقع گشایی» می خواند. «فقع گشودن» نزد او بطور کلی به معنای «شعر گفتن» است. اما چرا عطار از میان همه شعرا

(۳۵) لیلی و مجنون، به تصحیح وحید دستگردی، ص ۱۹۴. تفسیر مرحوم دستگردی درست است، ولی این تفسیر در حدّ شرح الفاظ است. می نویسد: «یعنی شیشه فقاع سلامی را برای من سرنگشوده و نامم را بر تخته یخ نوشتی». مجنون ظاهراً به بی توجهی لیلی، و سلام نگفتن در نامه اش به مجنون، اشاره کرده، یا شاید بطور کلی می خواهد از لیلی گله کند که یادی از او نکرده و به تعبیر امروزی «حالی از او نبر سیده است». (توضیحی که آقای ثروتیان درباره این مصرع داده است عجیب است و نمی دانم بر چه پایه ای است. می نویسد: «فقاعی از سلام کسی گشودن: محبت او را با محبت و کرم پاسخ گفتن». رك. لیلی و مجنون، به تصحیح بهروز ثروتیان، تهران، ۱۳۶۶، ص ۵۴۴).

(۳۶) دیوان سنایی، به تصحیح مدرّس رضوی، انتشارات کتابخانه سنایی، تهران، ۱۳۵۴، ص ۸۷.

فردوسی، یا سنایی، را انتخاب کرده و «فقع گشایی» را فقط به ایشان نسبت داده است. اگر «فقع گشودن» صرفاً به معنای شعر گفتن بود، در آن صورت لزومی نداشت که عطار بخصوص فردوسی را انتخاب کند و خود را پیرو او بخواند. علت اینکه عطار بخصوص فردوسی را به عنوان شاعر انتخاب کرده فضیلتی است که حکیم طوس بر دیگران داشته است. عطار شعر گفتن را به «فقع گشودن» تعبیر کرده است، اما هر شعری از نظر او فقع نیست. شعری که او فقع می خواند شعر اصیل است. شعری است که ذاتی شاعر باشد^{۳۷}، از درون او جوشیده باشد، نه شعری که شاعر از منقولات ساخته و به نظم درآورده باشد. فردوسی از نظر عطار يك شاعر اصیل بود، سخن سرایی بود که معانی اصیل و بکری در سینه داشت و آنها را به زبان آورد. همین شاعری اصیل است که عطار می خواهد سرمشق خود قرار دهد.

سؤالی که در اینجا باید مطرح کنیم و بدان پاسخ گوئیم این است که شعر اصیل و ذاتی چیست. به عبارت دیگر، صفت شاعری فردوسی از نظر عطار چیست؟ عطار شاعری فردوسی و «فقع گشایی» او را وصف نکرده است، اما درباره شعر و شاعری خود و حالاتش در هنگام سرودن اشعار سخنانی گفته است که با بررسی آنها می توان به مفهوم شاعری اصیل و معنای «فقع گشودن» نزد او پی برد.

اوصاف فقا و شباهت آن با شعر

ابیاتی را که عطار درباره شعر و شاعری خود سروده است به دو دسته می توان تقسیم کرد، یکی ابیاتی که وی در آنها ماهیت شعر را بیان کرده و دیگر ابیاتی که در وصف شاعری و روانشناسی شاعر و حالات او در هنگام شعر گفتن سروده است. هر دو جنبه مزبور در «فقع گشودن» ملحوظ است. در مفهوم «فقع گشودن» هم به ماهیت شعر اشاره شده است و هم به روانشناسی شاعر در هنگام شعر گفتن. برای اینکه منظور شاعر را از «فقع گشودن» درک کنیم باید ببینیم که اولاً او از «فقع» چه معنایی را اراده می کرده و چه صفاتی را برای آن در نظر می گرفته و ثانیاً

(۳۷) مصیبت نامه، ص ۳۶۷، س آخر.

حالات خود را در هنگام «فَقْع گشودن» چگونه وصف می کرده است. ابتدا اوصاف فقع را مرور می کنیم و وجه شبه آن را با شعر اصیل ملاحظه می کنیم. درباره جنس فقع فرهنگ نویسان مطالب گوناگونی اظهار کرده اند. بعضی آن را شرابی خام و بعضی شربتی ساخته از مویز و جو تعریف کرده اند. از مزه و بوی این نوشیدنی نیز اطلاع دقیقی نداریم. ظاهراً فقع در انواع مختلفی بوده که بعضی بوی مشک می داده و بعضی شیرین و شکرین بوده است. این مزه و بو البته منظور نظر پاره ای از شعرا بوده و شعر خود را از این لحاظ مشکفام و شیرین و شکرین وصف کرده اند^{۳۸}. اما چیزی که بخصوص نظر شعرای خیال پرداز را به خود جلب کرده است و در مفهوم «فقع گشودن» در نظر گرفته اند نحوه نگهداری فقع در کوزه و خاصیت جوشان بودن آن بوده است. همین خاصیت است که شعرا از آن به جوشش و شور تعبیر کرده و آن را رمز جوشش عشق در دل شاعر دانسته اند.

جوشان بودن کیفیتی است که به فقع در کوزه تعلق دارد، و هنگامی که شاعر از شعر گفتن به «فقع گشودن» تعبیر می کند این کیفیت نقش خاصی ایفا می کند. اما این کیفیت در هر فقع گشودنی منظور نظر واقع نمی شود. در داستان عطار درباره مردی که شیفته آن پسر شده بود ملاحظه کردیم که فقع نمودگار جمال معشوق بود^{۳۹}. در آنجا عطار اشاره ای به میل آن جمال برای ظهور و تجلی نکرد. به عبارت دیگر، زور و فشار فقع در آنجا نقش چندانی نداشت. اما وقتی «فقع گشودن» از برای شعر گفتن به کار می رود فقع نشانه و رمز معانی می شود در درون شاعر و شاعر در هنگام شعر گفتن عاشق است نه معشوق، و فقع نقد وقت عاشق است نه سرمایه معشوق. وقتی فقع نشانه و رمز نقد وقت عاشق یا معانی مضمر در دل شاعر است، میل و جوشش شدید این معانی برای ظهور و ابراز در نظر گرفته می شود، و لذا کیفیت جوشان بودن فقع ملحوظ می گردد. از اینجاست که در «فقع گشودن» شاعر به زور و فشاری که فقع در درون کوزه دارد

(۳۸) اسرارنامه، ص ۱۸۶، بیت ۳۱۶۳؛ منطق الطیر، ص ۲۴۶-۷، بیتهای ۷-۴۴۵۶؛ مصیبت نامه، ص ۳۷۰، بیت ۸.

(۳۹) عطار در منطق الطیر (ص ۸-۱۸۷) داستان دیگری نقل کرده است که در آن نیز فقع نمودگار سرمایه معشوق است.

اشاره می‌کند. این زور و فشار شور عشق است که در درون عاشق می‌جوشد و اگر عاشق طبع شعر داشته باشد، لب به اظهار معانی و افشای اسرار عشق می‌گشاید.

این معانی چیست و چگونه به دل شاعر می‌رسد؟ در پاسخ به این سؤال باید ابتدا اقسام شعر را از دیدگاه عطار که دیدگاهی است دینی و عرفانی بیان کنیم. عطار شعر را از حیث معنای آن به دو قسم تقسیم می‌کند که یکی را می‌توان شعر «ذاتی» و «اصیل» نامید و دیگری را شعر «غیر ذاتی» و «غیر اصیل». قسم اول شعری است که معانی آن از درون شاعر جوشیده و به اصطلاح «بکر» باشد، و قسم دوم شعری است که معانی آن اکتسابی باشد، یعنی شاعر مفاهیم و معانی را که دیگران ابتدا بدان رسیده‌اند به صورتی دیگر بیان کرده باشد. عطار شعر خود را از نوع اول، یعنی شعر ذاتی، و معانی آن را بکر می‌داند.

این معانی بکر اگرچه از درون شاعر جوشیده است، ولیکن شاعر در حقیقت خالق آنها نیست. شاعری از نظر عطار آفرینندگی نیست. ذاتی بودن شعر به این معنی است که معانی آن از طریق استماع کسب نشده است، نه اینکه شاعر معانی را خلق کرده باشد. خالق معانی خداست، و شاعر نیز در نهایت معانی سخن خود را از حق تعالی گرفته است. عطار شعر خود را به اعتبار معانی الهی و بکر آن «شعر حکمت» می‌خواند و می‌گوید که این حکمت از «یوتی الحکمه» یا بخشندۀ حکمت به او رسیده است:

به حکمت لوح گردون می‌نگارم که من حکمت زیوتی الحکمه دارم^{۴۰}

حکمتی که عطار در شعر خود بیان کرده است هم جنبه عملی دارد و هم جنبه نظری. هم موعظه و پند و اندرز است و هم بیانگر اسرار جهان خلقت. درباره منشأ این حکمت عطار می‌گوید که آنها را از دریای حقیقت گرفته است. «هستم از بحر حقیقت دُرفشان»^{۴۱}. بنابراین، شعر عطار فقاعی است که از دریای حقیقت به کوزه دل شاعر آمده است.

شعر حکمت از این حیث که معانی آن از دریای حقیقت و «یوتی الحکمه»

(۴۰) اسرارنامه، ص ۱۸۶. و نیز رجوع کنید به مصیبت‌نامه، ص ۵۰، س ۱۰.

(۴۱) منطق‌الطیر، ص ۲۴۸.

اقتباس شده است، با سخن الهی که از زبان پیغمبر (ص) جاری شده است نسبتی پیدا می‌کند. سخن پیامبر (ص) نیز سراسر حکمت است و از دریای حقیقت جوشیده است. پس شعر حکمت و وحی یا شرع هر دودارای یک سرچشمه اند.^{۴۲} اما، همان گونه که می‌دانیم، شعر و وحی یکی نیستند. پیغمبر (ص) شاعر نبود، و سخن او اگرچه فصیح بود و گاهی با قافیه‌های خوش و یکسان، ولی شعر نبود. به عبارت دیگر، پیغمبر «فقع گشایی» نکرد. در اینجا عطار مطلبی را درباره فرق سخن پیامبر (ص) و شعر حکمت بیان می‌کند که معنای کنایه «فقع گشایی» را روشنتر می‌سازد.

فرق میان شعر و سخن پیامبر (ص)، یعنی وحی، یا شرع، از حیث معانی آن و سرچشمه آنها نیست. در واقع عطار معانی شعر خود را نتیجه ذوق و فهمی می‌داند که او از قرآن یافته است.^{۴۳} فرق میان آنها از حیث نحوه اظهار این معانی است. پیغمبر (ص) معانی را با واسطه روح القدس یعنی جبرئیل (ع) بیان می‌کند. سخن او سخن خداست که جبرئیل بر زبانش جاری می‌سازد، و جبرئیل فرشته است و عالم فرشتگان عالم ماورای طبیعت. اما شاعر سخن خود را از فرشته نمی‌گیرد. کلام او کلام روح القدس نیست. وی اگرچه با عالم یا دریای جان اتصال می‌یابد، اما معانی در ظرف دل او ریخته می‌شود و شاعر به واسطه طبع آنها را اظهار می‌کند. شاعر به حکم شاعری دارای طبع است و در طبیعت:

شعر از طبع آید و پیغمبران طبع کی دارند همچون دیگران
روح قدسی را طبیعت کی بود انبیا را جز شریعت کی بود^{۴۴}

طبع شاعر یا طبیعت او در واقع ظرف قابلیت و حدّ اوست. سخن پیامبر (ص) که بی واسطه طبیعت بیان می‌شود حدی ندارد. الفاظی که از زبان او اظهار می‌شود عین امواج دریای حقیقت است. اما شاعر ناگزیر است که آب این دریا را با کوزه دل خود بپیماید. عطار در اینجا فرق سخن پیامبر و شاعر را با استفاده از تمثیلی چنین بیان کرده است:

(۴۲) برای توضیح معنای شرع نزد عطار و نسبت شعر با آن رجوع کنید به مقاله نگارنده با نام «شعر حکمت، نسبت شعر و شرع از نظر عطار»، معارف، سال پنجم، ش ۲، مرداد - آبان ۱۳۶۷.

(۴۳) رجوع کنید به مقاله «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی» در همین کتاب، ص ۳۲-۲۷.

(۴۴) مصیبت نامه، ص ۴۸.

شعر گفتن همچو زر پختن بود در عروض آوردنش سختن بود^{۴۵}

معانی در ضمیر شاعر زری است که او می‌پزد. پیغمبر نیز مانند شاعر زر می‌پزد. اما فرقی که میان شاعر و پیغمبر است این است که شاعر زر پخته را در ترازوی عروض وزن می‌کند و سخن خود را به صورت موزون بیان می‌کند، در حالی که پیغمبر زر پخته را در ترازو نمی‌کند و سخن موزون نمی‌گوید. علت اینکه شاعر سخن خود را موزون می‌کند این است که زر پخته او محدود است، و علت اینکه پیغمبر سخن خود را موزون نمی‌کند این است که زر پخته او نامحدود است. معانی نامحدود هرگز در میزان عروض نمی‌گنجد:

گر بسنجی زر زر موزون بود	ورسی باشد ز وزن افزون بود
چون پیمبر خواجه اسرار بود	درخور سرّش سخن بسیار بود
چون به سختن در نمی‌آمد زرش	همچنان ناسخته می‌شد از برش ^{۴۶}

مطالبی که گفته شد فرق میان سخن پیامبر (ص) و شعر اصیل و حکمت آمیز را بطور کلی روشن کرد. عطار این مطالب را به منظور توصیف شعر خود بیان کرده است. شعر او از حیث سرچشمه معانی آن، همانند سخن پیامبران، جنبه الهی و آسمانی دارد، اما به خلاف آن در ظرف طبع او ریخته شده و محدود است. کوزه فقا، چه بزرگ باشد و چه کوچک، به هر تقدیر ظرفی است محدود که مقدار معینی فقا در آن گنجیده. معانی هم که در ضمیر شاعر است به همین معنی محدود است. اما عطار گاهی وقتی به معانی مضمر در دل خود می‌رسد از کثرت آنها یاد می‌کند نه از محدودیت آنها. این معانی آن قدر زیاد است که شاعر حتی خود را عاجز از بیان همه آنها می‌بیند:

ز بس معنی که دارم در ضمیرم خدا داند که در گفتن اسیرم^{۴۷}

کثرتی که عطار در اینجا بدان اشاره کرده است در مقایسه با سخن پیامبر (ص) نیست، بلکه در مقایسه با استعداد و قابلیت شاعران دیگر است. سخن عطار به

(۴۵) مصیبت نامه، ص ۴۸.

(۴۶) همان، ص ۴۹.

(۴۷) اسرار نامه، ص ۱۸۶.

دلیل اینکه در ظرف استعداد و قابلیت اوریخته و از روی طبع اظهار شده است شعر است و عطار معانی شعر خود را با معانی شاعران دیگر مقایسه می کند، شاعرانی که همچون او «فَقْع گشایی» کرده اند.

*

ماهیت شعر را از نظر عطار ملاحظه کردیم. کیفیت و کمیت معانی در ضمیر شاعر دو خصوصیتی است که شباهت فقاغ را با شعر نشان می دهد و در مفهوم «فَقْع گشودن» این خصوصیات در نظر گرفته می شود. این خصوصیات کاملاً به هم مربوطند. کیفیتی که در فقاغ شرح دادیم، یعنی زور و فشاری که در کوزه، قبل از گشوده شدن، وجود دارد، نتیجه محدودیت فقاغ و گنجیدن آن در کوزه است. همین زور و فشار است که موجب می شود فقاغ فوران کند و از کوزه بیرون جوشد. نظیر این حالات در شعر گفتن نیز هست، و عطار با توجه به همین حالات در «فَقْع گشودن» است که احوال خود را در هنگام شعر گفتن شرح داده است.

روانشناسی شاعر در زایش شعر

حالات شاعر را در هنگام شعر گفتن باید از لحظه ای در نظر گیریم که معانی در ضمیر او پدید می آید و شاعر را به شعر سرودن برمی انگیزد. این لحظه همانند وضع فقاغ در کوزه در بسته است. فقاغ در این وضع متراکم و زورمند است، و همین تراکم و زور است که سبب می شود تا به مجرد باز شدن دهانه کوزه به بیرون بجهد. به عبارت دیگر، تا زمانی که فقاغ در کوزه است میلی دارد برای بیرون جهیدن و پراکنده شدن به اطراف. نظیر این حالت برای شاعر پیش می آید. شاعر پیش از شعر گفتن احساس فشار و دردی در سینه خود می کند و همان گونه که زور و فشار فقاغ بر طرف نمی شود مگر اینکه منفذی در دهانه کوزه ایجاد شود و فقاغ از راه آن به بیرون فوران نماید، آرامش شاعر نیز وقتی حاصل می شود که لب به سخن گشاید و معانی مضمّر را اظهار نماید. این حالت را عطار در ضمن بیان احوال شخصی خود در هنگام شعر گفتن با دقت و ظرافت خاصی بیان کرده است. یکی از پر شورترین توصیفات که وی از حالات شاعری خود کرده است در مصیبت نامه است که می گوید:

این چه شورست از تو در جان ای فرید
نعره زن از صد زفان «هَلْ مِنْ مَزِيد»
هم درین شور از جهان آزاد و خوش
در قیامت میروی زنجیر کش
شور عشق تو قوی زور افتاد
جان شیرینت همه شور افتاد^{۴۸}

عطارد در اینجا کنایه «فقع گشودن» را به کار نبرده است، اما شوری که در اینجا وصف کرده است همان زوری است که فقاع در کوزه دارد. شور عشق است که با «زور قوی» شاعر را به نعره زدن از صد زبان برمی انگیزد، همچنان که زور و فشار فقاع در کوزه باعث می شود که فقاع از دهانه کوزه فوران کند و ذرات بی شمار به اطراف پراکنده گردد.

عطارد در الهی نامه زور و فشاری را که معانی بر دل او می آورد به درد تعبیر می کند، دردی که شاعر در تنهایی خود احساس می کند:

مرا در مغز دل دردیست تنها
کزو می زاید این چندین سخنها
اگر کم گویم و گر بیش گویم
چه می جویم کسی با خویش گویم^{۴۹}

در اسرار نامه این درد را به صورتی زنده تر و ملموس تر تصویر کرده است. در آنجا نیز شاعر تنه است. تنهای تنها. در شب هنگام ناگهان افکار و معانی بر خاطر او هجوم می آورند. بر اثر تفکر^{۵۰} دردی شدید در سینه او پدید می آید که خواب را از چشمانش می رباید. شاعر برای کسب آرامش خود از پهلویی به پهلوی دیگر می غلتد، اما فایده ای ندارد. آرامش او زمانی دست می دهد که «فقع گشایی» کند و این معانی را از ضمیر خود بیرون آورد:

چنانم قوت طبعست کز فکر
چو يك معنی بخواهم صد دهد بکر
در اندیشه چنان مست و خرابم
که دیگر می نیاید نیز خوابم
نیابم خواب شب بسیار و اندک
ازین پهلوی همی گردم بدان يك
همی رانم معانی را ز خاطر
که يك دم خواب یابم بویك آخر^{۵۱}

عطارد در هیچ يك از این موارد تعبیر «فقع گشودن» را به کار نبرده است، اما

(۴۸) مصیبت نامه، ص ۳۶۴.

(۴۹) الهی نامه، ص ۳۶۸.

(۵۰) مصیبت نامه، ص ۳۶۳، س ۱۰.

(۵۱) اسرار نامه، ص ۶-۱۸۵.

جوشش معانی در درون او و میل شدیدش به اظهار آنها دقیقاً با وضع ففّاع پیش از «فقع گشایی» مطابقت دارد. این کنایه را عطار هنگامی به کار می برد که معانی را به آب تشبیه می کند که از درون او می جوشد. در اینجا عطار ظاهراً به يك داستان درباره فردوسی و شعر گفتن او اشاره می کند و وضع خود را در هنگام شعر گفتن با جوشش آب از تنور در داستان قرآنی طوفان نوح (ع) همانند کرده^{۵۲} می گوید:

آب هر معنی چنانم روشنست	کانچه خواهم جمله در دست منست
می نباید شد بحمدالله بزور	همچو فردوسی زبیتی در تنور
همچو نوح آبی بزور آید مرا	زانکه طوفان از تنور آمد مرا
از تنورم چون رسد طوفان بزور	هیچ حاجت نیست رفتن در تنور ^{۵۳}

عطار اگر چه در اینجا خود را در شاعری توانا تر از فردوسی دانسته است، ولی نام فردوسی و تشبیه معانی به آب و شعر گفتن به جوشیدن آب از تنور او را به یاد مفهوم «فقع گشودن» انداخته و می گوید: «همچو فردوسی فقع خواهم گشاد». مفهوم «فقع گشودن» در اینجا با توجه به حالات روحی شاعر در هنگام شعر گفتن به کار رفته است، و لذا ما برای درك آن بهتر است ابتدا روانشناسی شاعر را از حیث مشابهت آن با وضع «فقع گشودن» شرح دهیم.

در ابیاتی که از الهی نامه نقل کردیم عطار نکته ای را بیان کرد که از لحاظ روانشناسی شاعری مهم و درخور تأمل است، و آن تنهایی شاعر در هنگام شعر گفتن است. شاعر در این هنگام توجّهی به مخاطب یا خواننده خود ندارد. او چه کم گوید و چه بیش، برای خود می گوید. در اشعاری هم که درباره احساس خود قبل از شعر گفتن در مصیبت نامه و اسرار نامه سروده است این عدم التفات به مخاطب یا خواننده دیده می شود. شاعر در تنهایی خود شعر می گوید. این تنهایی صرفاً به معنای بی هم نشین بودن نیست. تنهایی شاعر در این هنگام حاکی از تنهایی انسان در حاق وجود است. انسان در پیشگاه حق و در ساحل دریای جان تنهاست، و شاعر در هنگام شعر گفتن در ساحل دریای جان است. البته، صحنه ای

(۵۲) درباره معنی این داستان مرحوم محمد قزوینی در «یادداشتها»ی خود اظهار بی اطلاعی کرده و گفته است «نمی دانم مقصود چیست». (یادداشتهای قزوینی، به کوشش ایرج افشار، ج ۵ و ۶، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۴۹۴).

(۵۳) مصیبت نامه، ص ۳۶۷. مقایسه کنید با حدیقه، ص ۷۱۷، س ۶.

که عطار در این ابیات تصویر کرده است تنهایی او را از حیث وجود بیرونی، یعنی بی‌همنشین بودن او، نشان می‌دهد. اما اگر او در میان انجمن هم می‌بود به حکم حضورش در پیشگاه حق و در ساحل دریای جان باز تنها بود و از انجمن غایب. شاعر هیچ التفاتی به غیر ندارد،^{۵۴} زیرا در هنگام شعر گفتن هیچ نسبتی با دیگران ندارد. شاعر به دلیل زور و فشاری که در درون کوزه ضمیر خود احساس می‌کند از روی اضطراب معانی مضمرا در تنهایی خود اظهار می‌کند. او برای کسی شعر نمی‌گوید. شاعری نیازی است باطنی، و شاعر برای آرامش درونی خود شعر می‌سراید نه برای حظ دیگران.

تنهایی شاعر در هنگام شعر گفتن شباهت وضع او را به «فقع گشودن» بیشتر می‌کند. «فقع گشودن» فعلی است که متعدی به غیر نیست. فاعل و مفعول در آن یکی است، و شاعر هنگامی که از این کنایه استفاده می‌کند به این معنی توجه دارد. این نکته در تعبیرهای دیگری که عطار برای شعر گفتن به کار برده است بخوبی دیده می‌شود.

یکی از این تعبیر «زاییدن» است، و یکی دیگر «شکفتن». شاعر در هنگام شعر گفتن آبدستن معانی است، غنچه‌ای است که هنوز نشکفته است. معانی در ضمیر شاعر طفلی است در جنین، و این طفل در هنگام تولد دردی شدید در درون مادر ایجاد می‌کند، دردی که فقط با وضع حمل تسکین می‌پذیرد. چیزی که شباهت زاییدن و شکفتن را با شعر گفتن و بالنتیجه با «فقع گشودن» بیشتر می‌کند متعدی به غیر نبودن این افعال است که با مفهوم «تنهایی» بیان می‌شود. زایش عملی است شخصی، تجربه‌ای است که هر مادری باید به خودی خود از سر بگذراند. شاعر نیز معانی و افکار بکر را در تنهایی خود اظهار می‌کند.

عطار وقتی از تعبیر «زاییدن» و «شکفتن» استفاده می‌کند به نظریه خاصی درباره حقیقت شاعری اشاره می‌کند. بطور کلی، شعر گفتن از نظر عطار آفرینندگی نیست و شاعر آفریننده معانی نیست و چیزی را که نبوده است خلق

(۵۴) این عدم التفات به غیر به نحو بارزی در رفتار سنایی با مردم مشاهده می‌شود. درباره صفت مردم‌گریزی سنایی و تمایل خاص او به تنهایی نجم‌الدین قمی می‌نویسد: «از مردم چنان دور شده بود که سهیل از ستارگان، شمشیر بود که در غلاف تنها باشد. چون شیر بود که او را همسایه نباشد» (تاریخ الوزراء، ص ۱۷).

نمی‌کند. شاعر به عنوان هنرمند کسی است که چیزی را که قبلاً پوشیده و پنهان بوده است به منصه ظهور می‌رساند. این معنی دقیقاً در «زاییدن» و «شکفتن» ملاحظه می‌شود. معانی بکر در ضمیر شاعر طفلی است در شکم، غنچه‌ای است ناشکفته، و شاعر این معانی را می‌زاید و همچون غنچه‌ای می‌شکفتد. این زایش و شکفتن همراه درد شدیدی است که شاعر همچون زن آبستن احساس می‌کند. طفل در رحم و هنگام تولد زور و فشاری به مادر وارد می‌آورد و بالطبع متولد می‌شود. شعر گفتن نیز در نتیجه همین زور و فشار درونی است که انجام می‌گیرد، و لذا عملی است طبیعی و اضطراری. فقاغ نیز در شکم کوزه زور می‌آورد و بیرون آمدن فقاغ همانند زاییدن و شکفتن در نتیجه همین زور و فشار درونی است و به همین دلیل شاعر برای مجسم نمودن زوری که معانی به وی می‌آورد و دردی که در هنگام شعر گفتن احساس می‌کند از این کنایه استفاده می‌کند.^{۵۵}

۵۵ این تلقی از ماهیت شعر و شاعری به عطار اختصاص ندارد، بلکه ظاهراً نظریه‌ای است که شعرای صوفی ایرانی در مورد آن اتفاق داشته‌اند. مثلاً سنایی نیز شعر گفتن را «آفریدن» و «خلق» نمی‌خواند، بلکه آن را اظهار معانی پنهان می‌داند. وی به خلاف عطار برای افاده این معنی از تعبیر «فقع گشودن» استفاده نمی‌کند، ولی تعبیر و کنایات مشابهی چون «شکفتن غنچه» و «آبستنی» و «زایش» را به کار می‌برد. در حدیقه الحقیقه خود را در مقام یک شاعر به زن آبستنی مانند کرده می‌گوید:

از دل آبستن است خامه من زان همی گُل خورد چون آبستن
(حدیقه الحقیقه، به تصحیح مدرس رضوی، چاپ دوم، ۱۳۵۹، ص ۷۰۶)

در جای دیگر، به دوره‌ای اشاره می‌کند که معانی مرحله رشد جنینی را طی می‌کرده، و این دوره را به نهفته بودن در در صدف مانند می‌کند. مطابق نظر قدما در اصل قطره بارانی بوده که از آسمان فرود آمده و در دل صدف جای گرفته و مدتی در آن نهفته مانده و مرحله جنینی را طی کرده است. سنایی با استفاده از این تمثیل و تمثیل غنچه و شکفتن آن به دوره‌ای اشاره می‌کند که شعر نمی‌گفته، و معانی در دل او مرحله جنینی را سپری می‌کرده است:

گوهر اندر صدف نهفته بماند مدتی غنچه ناشکفته بماند
تا بدین عهد نامد اندر ذکر زانکه در پرده بود معنی بکر
(حدیقه، ص ۷۰۸)

عطار نیز خود علاوه بر کنایه «فقع گشودن»، تعبیر زاییدن را درباره شعر گفتن به کار برده است. مثلاً در الهی نامه (ص ۳۶۸)، چنانکه دیدیم، گفت:

مرا در مغز دل دردیست تنها کزومی زاید این چندین سخنها

«شعر گفتن» هرچند ملازم تنهایی شاعر است، ولی به هر تقدیر شعر پس از ظهور و بروز در معرض مطالعه دیگران واقع می‌شود. طفلی که از مادر زاده می‌شود به جهان می‌آید، و جهان جهان آدمیان است. معانی تا قبل از ظهور و بروز در جهان نیست، ولی همین که اظهار شد از خلوت به جلوت می‌آید. همین که کوزه ققاع گشوده شد، ققاع به بیرون می‌جوشد. این جوشش و ظهور و بروز خود یکی از مراحل «شعر گفتن» و «ققع گشودن» است، و شاعر برای تأکید این مرحله و این جنبه از «ققع گشودن» تعبیر دیگری را به کار می‌برد.

یکی از این تعبیرات «جلوه‌گری» یا «در جلوه آوردن» است. معانی در ضمیر شاعر در حجاب است، و سپس در نتیجه «ققع گشایی»، آنها را از حجاب بیرون می‌آورد و آشکار می‌سازد. مثلاً وقتی عطار در مصیبت‌نامه به تحسین کردن از کتاب خود می‌پردازد، می‌گوید معانی و اسراری که در این اثر بیان شده است قبلاً

→ در اسرارنامه نیز (ص ۱۸۶) می‌گوید:

سخن را طبع عیسی فکر باید چو مریم گر بزاید بکر ماند

در میان متفکران معاصر، مارتین هایدگر نیز ماهیت شاعری را ظهور و جلوه‌گری می‌داند نه آفرینندگی. این نکته را وی در ضمن تفسیری که از لفظ یونانی *poiësis* کرده شرح داده است. تفسیر او از این لفظ، که به شعر ترجمه می‌شود، دقیقاً با معنای «ققع گشودن» نزد عطار مطابقت دارد. این تفسیر مبتنی بر تعریفی است که افلاطون در رساله میهمانی (205b) از *poiësis* کرده است. ترجمه انگلیسی تفسیر هایدگر از عبارت افلاطون چنین است:

Every occasion for whatever passes beyond the nonpresent and goes forward into presencing is *poiësis*, bringing-forth [*Her-vor-bringen*]

هایدگر حقیقت *poiësis* را نزد یونانیان اظهار چیزی که قبلاً پنهان بود، یا به حضور آمدن چیزی که قبلاً در حضور نبود دانسته است. نه تنها حقیقت شاعری و بطور کلی هنر عبارت از ظاهر شدن و آشکار گشتن است، بلکه معنای *Physis* (که ما به طبیعت ترجمه می‌کنیم) نیز همین ظاهر شدن است، یعنی به تعبیر ما «ققع گشودن».

Not only handicraft manufacture, not only artistic and poetical bringing into appearance and concrete imagery, is bringing-forth, *poiësis*. *Physis* also, the arising of something from out of itself, is bringing-forth, *poiësis*. *Physis* is indeed *poiësis* in the highest sense. For what presences by means of *Physis* has the bursting open belonging to bringing-forth, e. g. the bursting of a blossom into bloom, in itself (*en heautōi*).

هایدگر در اینجا *poiësis* را به *Her-vor-bringen* / bringing-forth ترجمه کرده که معادل فارسی

آن «فرا آوردن» است و این دقیقاً همان معنای «ققع گشودن» است. کلماتی که در وصف *poiësis* و *Physis* به کار رفته نیز دقیقاً منطبق بر حالت «ققع گشایی» است - کلمه *bursting open* (= باز شدن

←

در حجاب بوده و شاعر آنها را در جلوه آورده است.^{۵۶} مفهوم «حجاب» و «جلوه گری» به جنبه خاصی از «فقع گشودن» اشاره می کند. شاهد معانی وقتی از پرده بیرون می آید در برابر دیده بینندگان حاضر می شود. تجربه ای که از این مرحله «فقع گشایی» حاصل می شود تجربه ای است نظیر شهود حسی. خواننده به چشم دل شاهد معانی را مشاهده می کند. اما عطار برای توصیف این تجربه از تعبیر دیگری نیز که ناظر به حاسه دیگر انسان است استفاده می کند. این تعبیر «نافه گشودن» است. عطار اظهار معانی را «نافه گشودن» می داند، و بدین نحو معانی را از این حیث که شامه آنها را ادراک می کند در نظر می گیرد. شاعر کسی است که نافه گشایی می کند و بوی مشک را به اطراف پراکنده می سازد. عطار در منطق الطیر^{۵۷} دم از «عطاری» و «نافه گشودن» خود می زند و در مصیبت نامه شعر خود را نافه ای می داند مشکبار و معطر که به دست «عطار» گشوده شده است:

نافه اسرار نبود مشکبار تا که عطارش نباشد دستیار^{۵۸}

مراحل «فقع گشایی» شاعر را از زمانی که معانی بکر در ضمیر شاعر پدید می آید و شوری در درون او ایجاد می کند و شاعر را از روی اضطراب به زاییدن طفل معانی و شکفتن وا می دارد تا لحظه زایش و شکفتن و باز کردن کوزه فقا و

→ ناگهانی و بیرون جهیدن) و جهیدن و بیرون آمدن چیزی از خود (با تأکیدی که هایدگر با ذکر معادل یونانی آن کرده است) و تمثیلی که از شکفتن غنچه آورده است، همه حالت «فقع گشودن» را مجسم می سازد. در ادامه این بحث، هایدگر به تفسیر خاص خود از لفظ یونانی *alētheia* (که ما معمولاً به حقیقت ترجمه می کنیم، و در انگلیسی به truth ترجمه می کنند و معنای «صدق» یا مطابقت حکم با خارج از آن اراده می کنند) به عنوان انکشاف، ظاهر شدن، از خود بیرون آمدن و نمایان گشتن و حضور یافتن نیز اشاره کرده است.

این مطالب در رساله ای آمده است به نام «بر سش در باب تکنولوژی». در اینجا از ترجمه انگلیسی آن به نام «The Question Concerning Technology» با مشخصات ذیل استفاده شده است:

Martin Heidegger. *Basic Writings*, Trans. David Farrell Krell. London, 1979, pp.293-4.

۵۶ مصیبت نامه، ص ۳۶۶، بیت آخر.

۵۷ منطق الطیر، ص ۷-۲۴۶.

۵۸ مصیبت نامه، ص ۳۶۶.

سپس ظهور و جلوه‌گری معانی و انتشار آن در عالم ملاحظه کردیم. تا زمانی که طفلِ معانی در مرحله جنینی است، پیوند آن فقط با وجود باطنی شاعر است. زمانی هم که شاعر به زایش آنها مبادرت می‌ورزد، باز تنهاست. اما همین که طفل متولد شد و شاهد معانی از خلوت به جلوت آمد، نسبتی میان شاعر و دیگران برقرار می‌شود. با ایجاد همین نسبت است که شاعر از تنهایی بیرون می‌آید و نسبت خود را به حیث شاعری با دیگران بیان می‌کند. و این مرحله‌ای است از «فقع گشودن» که شاعر در آن از فضل و هنر خود سخن می‌گوید.

تفاخر شاعر

«فقع گشودن» چه در معنای حقیقی و چه در معنای مجازی مراحل داشت که ما آنها را از هم تفکیک کردیم و توضیح دادیم. بدایت «فقع گشودن» به معنای شاعری ورود معانی به ضمیر شاعر بود و نهایت آن اظهار و افشای آنها. در همه این مراحل، چنانکه ملاحظه کردیم، شاعر تنها بود و هیچ نسبتی با دیگران نداشت. اما همین که فقاع از کوزه بیرون جهید و معانی اظهار شد، شاعر با شعر خود به جهان مخاطبان و خوانندگان قدم می‌گذارد و آنگاه شعر خود را از حیث نقش پیام‌رسانی آن و تأثیری که در دیگران می‌گذارد ملاحظه می‌کند.^{۵۹} در اینجا است که شاعر به نقد سخن خود می‌پردازد، و ارزش آن را در نظر می‌گیرد و آن را با اشعار دیگران مقایسه می‌کند، از تأثیر آن در دیگران سخن می‌گوید و روانشناسی خواننده و شنونده را مورد بحث قرار می‌دهد. این جنبه از شعر و شاعری در واقع آخرین مرحله از مراحل «فقع گشودن» است.

آخرین مرحله «فقع گشودن» با طلوع آفتاب شعر در عالم سخن آغاز می‌شود. شب تنهایی شاعر به سر می‌آید و شاعر به جهان خلق قدم می‌گذارد. این

۵۹) تمیزی که عطار میان این دو حالت قائل شده است، یعنی حالت تنهایی شاعر در هنگام شعر گفتن و سپس ورود او به جهان مخاطبان، نکته ظریف و دقیقی است در روانشناسی شاعری که همه کس بدان توجه نکرده‌اند. بعضی از نویسندگان شاعری را فقط از لحاظ نسبتی که شاعر با دیگران برقرار می‌کند در نظر گرفته‌اند. یکی از ایشان عنصر انعم‌العالی کیکاوس بن اسکندر است که صریحاً اظهار می‌کند: «شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش» (قاپوس نامه، به تصحیح غلامحسین یوسفی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران، ۱۳۴۵، ص ۱۸۹).

نکته را در بخشهای پایانی همهٔ مثنویهای عطار می‌توان به وضوح مشاهده کرد. در واقع هر يك از این مثنویها خود نمایندهٔ حضور شاعر در عالم است و شاعر از لحظه‌ای که اولین بیت خود را سروده است شروع به شکفتن و زاییدن کرده و به اصطلاح فقَّع گشوده است. اما پس از اینکه غنچه شکفته شد و طفل به تمامی از شکم مادر بیرون آمد، شاعر بار دیگر به عمل وضع حمل خود نگاه می‌کند و به وصف حال خود می‌پردازد.

نخستین نکته‌ای که عطار در این بازنگری بیان می‌کند «به جهان آمدن» اوست و برای بیان این معنی از تعبیرات شاعرانه‌ای استفاده می‌کند. در منطق الطیر حضور خود را در عالم با «نافه گشودن» بیان کرده می‌گوید:

کردی عطار بر عالم نثار نافهٔ اسرار هر دم صد هزار^{۶۰}
از تو بر عطرست آفاق جهان وز تو در شورند عشاق جهان

در اسرارنامه شاعر غواصی است که جواهر اسرار را از قعر دریای بطون به ساحل ظهور می‌آورد:

زهی عطار از بحر معانی بالماس ز فان دُر می‌چکانی^{۶۱}

«جهان‌شناسی» عطار جهان‌شناسی دینی و اسلامی است، و عالمی که او به عنوان شاعر در آن حضور می‌یابد عالمی است با ساحت‌های گوناگون. به عبارت دیگر، عالمی که وی برای شعر خود در نظر می‌گیرد، تنها عالم دنیا نیست. عطار شاعری است که شعر او اسرار دو جهان را فاش کرده است، و لذا جهان شعر او هم دنیا است و هم عقبی، هم عالم سفلی است و هم عالم یا عوالم علوی. عطار در الهی‌نامه به همین عوالم اشاره کرده می‌گوید:

سخن‌گر برتر از عرش مجیدست فروتر پایهٔ شعر فریدست
ز عالمهای علوی يك مجاهر نگوید آنچه ما گفتیم هرگز^{۶۲}

اشاره به عالمهای علوی در الهی‌نامه يك امر تضادفی نیست. چنانکه گفته

۶۰) منطق الطیر، ص ۲۴۶-۷.

۶۱) اسرارنامه، ص ۱۸۵.

۶۲) الهی‌نامه، ص ۳۶۵.

شد، بخش پایانی هر يك از این مثنویها يك بازنگری است، و شاعر در آن از عالم یا عوالمی یاد می‌کند که با «فقع گشایی» خود در آنها حضور یافته است. اشعار الهی‌نامه اسراری است که روح اعظم فاش ساخته است و روح از عالم امر است و همه عوالم بسته اوست:

همه عالم بکلی بسته تست زمین و آسمان پیوسته تست

...

بهشت و دوزخ و روز قیامت همه از بهر نامت يك علامت^{۶۳}

در مصیبت‌نامه نیز عطار شرح سفری را داده است که سالک فکرت به همه عوالم وجود کرده و با فرشتگان و پیامبران و عناصر و موالید گفتگو کرده است، و لذا در بازنگری خود عطار از شوری که او را از جهان خاک به جهان پاك می‌برد یاد کرده است:

گر تو با این شور قصد حق کنی	در نخستین شب کفن عاشق کنی
چون بود شورت به جان پاك در	سردرین شور آوری از خاک بر
هم‌درین شور از جهان آزاد و خوش	در قیامت می‌روی زنجیر کش ^{۶۴}

حضور یافتن شاعر در عوالم وجود حضوری است که وی با اندیشه و سخن خود پیدا می‌کند، و شاعر همراه با بیان این مطلب به ذکر حدّ سخن خود می‌پردازد. اولین نکته‌ای که شاعر در بازنگری خود بیان می‌کند ورود او و حضور او در عالم است، و دومین نکته پایگاهی است که شاعر بدان می‌رسد. این پایگاه همان حدّ سخن و ارزش شعر شاعر است. در همه ابیاتی که در بالا نقل کردیم ملاحظه می‌کنیم که عطار در عین اعلام حضور خود در عالم، از پایگاه سخن خود و ارزش و قدر شعر خود حکایت می‌کند. در منطق الطیر با مُشكِ سخن خود همه آفاق جهان را معطر می‌سازد و در اسرارنامه و الهی‌نامه پایگاه سخن خود را به جایی می‌رساند که هیچ کس بدان نرسیده است. «برین منوال کس را نیست

(۶۳) الهی‌نامه، ص ۲۸.

(۶۴) مصیبت‌نامه، ص ۳۶۴.

گفتار»^{۶۵}، و پس از او نیز نخواهد رسید- «نگوید آنچه ما گفتیم هرگز»^{۶۶}. در مصیبت نامه، پایگاه خود را در شاعری هم با پیشینیان مقایسه می کند و هم با پسینیان، و بدون هیچ فروتنی اظهار می کند:

یعلم الله گر سخن گفتار را بود مثلی یا بود عطار را
در سخن اعجوبه آفاق اوست خاتم الشعر علی الاطلاق اوست^{۶۷}

تقدیر و ستایشی که عطار از شعر خود و مقام و مرتبه خود در شاعری می کند همزمان و همراه با اعلام ورود او و حضورش در عالم است. در واقع این دو نکته ملازم یکدیگر است، و حضور شاعر در عالم در ضمن بیان حد و پایگاه سخن او و تقدیر و ستایش و ثنایی که از خود کرده بیان شده است. این شیوه کاملاً منطقی است. سراسر دیوان حکایتی است از ظهور باطن شاعر و حضور او در عالم، و بخش پایانی تعیین حد و مرتبه شاعر در این ظهور و حضور است. این تعیین حد و مرتبه عین بازنگری و نظر افکندن بر فعلی است که صورت گرفته است. شاعر در هر يك از این مثنویها از نخستین بیت داستان اصلی خود شروع به «فقع گشایی» کرده است، و در بخش پایانی حاصل این «فقع گشایی» را ارزیابی کرده است. این ارزیابی که به تعبیری تفاخر و خودستایی است آخرین مرحله «فقع گشودن» است. ظاهراً به همین دلیل است که کنایه «فقع گشودن» در فرهنگها به «تفاخر کردن و خودستایی نمودن و لاف زدن» تعریف شده است. عطار در بخش پایانی مثنویهای خود صراحتاً از خود ستایش می کند و از کمال

۶۵) اسرارنامه، ص ۱۸۵.

۶۶) الهی نامه، ص ۳۶۵.

۶۷) مصیبت نامه، ص ۳۶۴. عطار در قصاید خود نیز به این معنی اشاره کرده است. مثلاً در يك جا می گوید:

منم که ختم سخن بر من است وزهره کرا- که صد سخن بگشاید بدیهه بر روزه
(دیوان عطار، به تصحیح تقی تفضلی، تهران، ۱۳۴۱، ص ۸۲۳)
عنوان «خاتم الشعراء» یا «خاتم شاعران» را سنایی نیز در حق خود به کار برده است. می گوید:

خاتم انبیا محمد بود خاتم شاعران منم مجدود
(حدیقه، ص ۷۱۷)

شعر خود لاف می زند، و این کار را از روی آگاهی انجام می دهد. او می داند که لاف می زند، اما این لاف زدن و تفاخر کردن را گزافه گویی نمی داند. البته وی پس از این تفاخر و خودستایی، راه فروتنی در پیش می گیرد و اظهار عجز و انکسار می کند. اما این اظهار عجز و انکسار در پیشگاه حق است نه خلق. پس، هنگامی که عطار نسبت خود را در عالم خلق در نظر می گیرد و خود را با شاعران دیگر مقایسه می کند، خودستایی می کند و خود را سلطان سخن و خاتم الشعرا می خواند، ولیکن وقتی نسبت خود را با حق تعالی در نظر می گیرد شعر و شاعری را بی قدر می داند. در اسرارنامه، شعر را، حتی در حد کمال آن، حیض الرجال می خواند، و هر کلمه از آن را بتی می داند که شاعر را از حق تعالی محجوب می سازد:

اگرچه شعر در حد کمالست چونیکو بنگری حیض الرجالست
یقین می دان که هر حرف از کتابت بُستت و بت بود بی شک حجابت^{۶۸}

در منطق الطیر نیز شعر گفتن را بطور کلی عملی لغو و «حجت بی حاصلی» خوانده و تفاخر شاعر را «خودبینی» و عین جاهلیت (= کفر) دانسته است:

شعر گفتن حجت بیحاصلیست خویشتن را دید کردن جاهلیست^{۶۹}

(۶۸) اسرارنامه، ص ۱۸۸. در الهی نامه (ص ۳۷۰) نیز همین معنی را بیان کرده است:

حجاب تو ز شعر افتاد آغاز که مانی تو بدین بت از خدا باز
بسی بت بود گوناگون شکستم کنون در پیش شعرم بت پرستم

و در جای دیگر (الهی نامه، ص ۳۶۹) می گوید:

بت تو شعر می بینم همیشه ترا جز بت پرستی نیست پیشه

(۶۹) منطق الطیر، ص ۲۵۲. عطار گاهی در قصاید خود نیز همین کار را انجام داده است. مثلاً در یکی از آنها پس از اینکه در مقام تفاخر شعر خود را از زمان آدم (ع) تا زمان خودش بی نظیر دانسته، بلافاصله شعر خود را بیهوده و نظم خود را «هباء منثور» می خواند. (دیوان عطار، ص ۲۱-۷۲). در جای دیگر شعر را در راه دین پرده ای بر پندار می خواند (دیوان، ص ۷۹۰) و در جای دیگر حتی تفکر خود را که مبنای اشعار اوست عملی بی حاصل می داند و می گوید:

گرچه بسیاری رسن بازی فکرت کرده ام بیش ازین چیزی نمی دانم که سر در چنبرم
(دیوان، ص ۸۰۷)

اما پیش از اینکه شاعر نسبت خود را در مقام بندگی در پیشگاه حق تعالی در نظر بگیرد و شعر و شاعری را نکوهش کند، از نسبت خود در عالم و مقام و مرتبه خود در میان سخنوران و شاعران سخن می گوید، و در این مرتبه از فضل و هنر خود ستایش می کند.

تفاخر عطار و ستایشی که از شعر خود می کند نسبت به کاری که کرده است جنبه عَرَضی دارد. تفاخر کردن و خودستایی نمودن و لاف زدن شاعر عَرَض لازم «فقع گشودن» اوست. این کار البته از لحاظ اخلاقی نکوهیده است و عطار هم از قبح آن آگاه است.^{۷۰} اما وقتی شاعر به بازنگری و ارزیابی فعل خود مبادرت می ورزد ناگزیر از آن است. شاعر جنبه منفی این کار را با اظهار عجز و انکساری که بعداً می کند جبران می نماید، اما پیش از آن او در صدد است که حد سخن خود و پایه و قدر آن را بیان کند. به عبارت دیگر، تقدیری که عطار از شعر خود می کند بیان جنبه ای است از ماهیت شعر او و در نهایت نقد و ارزیابی معنوی شعر و شاعری بطور کلی.

عطار وقتی از شعر خود تحسین می کند در واقع می خواهد از يك سو اصالت آن را در انتساب معانی به حق تعالی بیان کند و از سوی دیگر کمالی را که در بیان و صورت هنری آنها به کار رفته است. شاعر کسی است که از برکت ذکر حق تعالی باردار فکر شده است. افکار او و معانی شعرش حکمتی است که از دریای حقیقت جوشیده و به دل شاعر ریخته است.^{۷۱} پس اگر شاعر از معانی شعر خود ستایش می کند، این ستایش در نهایت از «یؤتی الحکمه» و دریای فیض الهی است. در الهی نامه می گوید:

ز فخر این کتابم پادشاهیست کالهی نامه از فیض الهیست^{۷۲}

عطار از صورت سخن و صنعت شاعری خود نیز ستایش می کند، چنانکه مثلاً

(۷۰) چنانکه در منطق الطیر (ص ۲۴۸) می گوید:

گر ثنای خویشان گویم بسی کی پسند آن ثنا از من کسی

(۷۱) در قصاید خود نیز به این نکته اشاره کرده است، و معانی شعر خود را آبی دانسته است که از چشمه خضر خاطر او جوشیده است: «معنی نگر که چشمه خضر ست خاطر م» (دیوان عطار، ص ۸۰۰).

(۷۲) الهی نامه، ص ۳۶۶.

در اسرارنامه می گوید: «به صنعت سحر مطلق می نمایم»^{۷۳}. اما این تحسین و ستایش نیز مآلاً به جنبه معنایی شعر او بازمی گردد. شاعر مجرای است که معانی از آن عبور کرده و از زبان او به منصه ظهور و بروز رسیده است. هر کمالی که در شعر درخور ستایش باشد به دلیل جنبه معنایی آن است و شعری که فاقد جنبه معنوی باشد، به رغم زیبایی و کمال صوری، اصلاً درخور ستایش نیست. از این روست که عطار در عین تفاخر و ستایش از شعر خود از خواننده می خواهد که به معنای سخن او توجه کند:

جواهر بین که ازدریای جانم همی ریزد پیای بر زفانم
بین این لطف لفظ و کشف اسرار نگه کن معنی ترکیب و گفتار^{۷۴}

در نگاهی که عطار به شعر گفتن و «فقع گشودن» خود می کند، فقط تفاخر و خودستایی نمی کند، بلکه سعی می کند که مقام و مرتبه شاعری خود را در عالم شعر فارسی نیز تعیین کند و شأن و مرتبه خود را در تاریخ شعر بیان نماید. عطار بطور کلی نسبت به شعرای پیشین نظری انتقادآمیز دارد. وی معتقد است که شعر فارسی را شاعران درباری و مداحان سلاطین و وزرا و درباریان به بدنامی کشیده اند. وظیفه ای که او در مقام یک شاعر اصیل برای خود در نظر می گیرد ایجاد یک تحول اساسی در شعر فارسی است. او می خواهد آغازگر عصری جدید در شاعری باشد:

شعر چون در عهد ما بدنام ماند پختگان رفتند و باقی خام ماند
لاجرم اکنون سخن بی قیمتست مدح منسوخت و وقت حکمتست^{۷۵}

تحول و انقلابی که عطار می خواهد در شعر ایجاد کند در مصرع اخیر بوضوح بیان شده است. بدنامی شعر و بی قیمت شدن سخن بطور کلی ناشی از دون همتی کسانی بوده است که شعر را در خدمت مطامع دنیایی و هواهای نفسانی گماشته و شاعری را به مداحی و هزالی تنزل داده اند. کاری که عطار می خواهد در پیش

۷۳) اسرارنامه، ص ۱۸۶.

۷۴) همانجا. همچنین بنگرید به مصیبت نامه، ص ۳۶۸، بیت آخر، و دیوان، قصیده ۲۳، ص ۸۰۴-۵.

۷۵) مصیبت نامه، ص ۴۷.

گیرد این است که معنی و محتوای شعر را عوض کند. وی مدّاحی و هزّالی را مردود اعلان می‌کند. با هزل هیچ میانه‌ای ندارد، چون دشمنی جز نفس آماره نمی‌شناسد. مدح را نیز به صورتی که در گذشته بوده است نسخ و برداشت دیگری از آن می‌کند. شعرای مدّاح ممدوحان خود را از میان سلاطین و وزرا و قدرتمندان و ثروتمندان انتخاب می‌کردند. ولی عطار مدح هیچ کس (جز پیامبر و بزرگان دین) را در شأن شاعر بلندهمت نمی‌داند. تنها ممدوحی که او برای خود در نظر می‌گیرد حکمت است، و لذا به دنبال ابیات فوق می‌گوید: «تا ابد ممدوح من حکمت بس است»^{۷۶}.

حکمتی که عطار می‌خواهد در شعر خود بیان کند حکمتی است که هم جنبه عملی دارد و هم جنبه نظری. وجود این دو جنبه از حکمت در شعر عطار و نحوه نگرش او به مباحث حکمت نظری موجب شده است که شعر فارسی وارد يك مرحله جدید شود. در میان شعرای پیشین سنایی نیز شعر خود را شعری حکمت آمیز توصیف کرده بود. اما مراد سنایی از حکمت، بخصوص در حدیقه، بیشتر حکمت عملی بود تا حکمت نظری، بیشتر پند و موعظه و اندرز بود تا بیان «اسرار دو جهان». البته، سنایی در «سیرالعباد من المبدأ الی المعاد» به بیان حکمت نظری پرداخته، ولی همین حکمت نظری، اگرچه از دیدگاه عرفانی بیان شده است، تا حدود زیادی تحت تأثیر فلاسفه مشایی است. در حالی که عطار، در مصیبت نامه، که «سیرالعباد» او به شمار می‌آید، از نظریات فلاسفه و همچنین سنایی فاصله گرفته، و از دیدگاهی دیگر به طرح مباحث حکمت نظری پرداخته است. همین امر مرحله تازه‌ای را در حکمت نظری یا تصوف نظری در شعر فارسی پدید آورده است، و عطار خود از این تحول کاملاً آگاه بوده است. تفاخر او نتیجه همین آگاهی است. این آگاهی و تفاخر در تمیزی که عطار میان خود به عنوان «مرد حال» و شاعران دیگر (البته نه سنایی) قائل شده و آنان را «شاعر ماضی» خوانده است مشاهده می‌شود.

شاعر ماضی و مرد حال

اختلافی که میان عطار و شعرای پیشین شرح دادیم از حیث محتوا و معنای شعر

(۷۶) در یکی از قصاید خود نیز عطار دیوان خود را «اکسیر حکمت» می‌خواند. (دیوان، ص ۸۰۰).

عطار در مقایسه با اشعار دیگران بود. شعرای پیشین به دلیل مدّاحی کسانی که لیاقت مدح را نداشتند شعر و شاعری را به انحطاط کشانده بودند، تا جایی که عطار حتی عار داشت از اینکه او را شاعر بخوانند:

گر بخوانی شعر من ای پاک‌دین شعر من از شعر گفتن پاک بین
شاعرم مشرم که من راضی نیم مردحالم شاعر ماضی نیم^{۷۷}

در اینجا شاعر هم سخن خود را شعر خوانده و هم در عین حال منکر شعر گفتن خود شده است. علت این امر معانی دوگانه‌ای است که او برای شعر و شاعری در نظر گرفته است. وی میان دو نوع شاعر تمییز قائل شده، یکی را «مرد حال» خوانده و دیگری را «شاعر ماضی». وجه امتیاز این دو باز به معنی و محتوای شعر و نحوه حصول آن مربوط می‌شود. سخن عطار از این حیث که سخنی است منظوم، با وزن و قافیه، شعر است، ولی شعر او با شعر کسانی که «شاعر ماضی» خوانده شده‌اند فرق دارد. شعر عطار بیان حال اوست، نتیجه ذوق و فهمی است که از کلام الهی داشته است. به عبارت دیگر، سخن «مرد حال» بیان احوال و مواجهیدی است که در نتیجه فکرت قلبی به دست آمده است، و «مرد حال» با شعر خود پرده از معانی باطنی برمی‌دارد. او «فقع گشایی» می‌کند. اما شعر «شاعر ماضی» بیان حال نیست، بلکه در واقع تکرار اقوال دیگران است. این نکته را باید قدری بشکافیم تا امتیازی که عطار برای شاعری خود قائل می‌شود روشن شود. این امتیاز در دو مفهوم «ماضی» و «حال» که عطار یکی را در وصف شاعران دیگر به کار می‌برد و یکی را در وصف خود، نهفته است. در نظر اول مراد عطار از «شاعر ماضی» می‌تواند «شاعر پیشین» یا «سابق» باشد. اما این منظور عطار را کاملاً نمی‌رساند. عطار اگرچه از شاعران گذشته انتقاد می‌کند و آنان را سبب بدنام شدن شعر می‌خواند، اما همه شاعران پیشین جزو بدنام کنندگان شعر نبوده‌اند. وقتی می‌گوید «پختگان رفتند و باقی خام ماند» وی تصریح می‌کند که شاعرانی که مورد قبول او بودند در میان گذشتگان بودند. خامی را وی به شاعران معاصر نسبت می‌دهد. پس مراد از «شاعر ماضی» شاعر پیشین نیست. معنای «ماضی» را در اینجا باید از روی مقایسه آن با معنای «حال» جستجو کرد نه از

روی ترجمه لفظی.

ظاهراً لفظ «حال» در اینجا به معنای اصطلاحی آن در تصوف به کار رفته است. حال وقت است، و مرد حال «فرزند وقت». شاعری که مرد حال باشد فرزند وقت است و شعر او حالی است که از آسمان وقت بر دل او فرود می آید، در مقابل حال یا وقت، گذشته (ماضی) و آینده است،^{۷۸} و عطار در اینجا بخصوص به زمان ماضی اشاره کرده تا دو نکته را بیان کند: یکی اینکه شاعر ماضی فرزند وقت نیست، و دیگر اینکه شعر او تقلید و تکرار اقوال دیگران است. شعر «شاعر ماضی» یا فاقد معانی بکری است که از آسمان وقت بر دل مرد حال فرود می آید، و لذا به تعبیر عطار «حرف طامات» است^{۷۹}، یا اگر معانی در آن باشد معانی تقلیدی است که از ذوق و حال نشأت نگرفته است.

تفسیری را که ما در اینجا از «شاعر ماضی» در مقابل «مرد حال» کردیم به دلیل فقدان قراین کافی در سخن عطار باید با احتیاط تلقی کرد. ولی به هر حال با این تفسیر است که می توان وجود «مردان حال» را در میان شعرای پیشین و رفتگان پخته در عالم شعر تبیین کرد. عطار وقتی از بدنامی شعر در عهد خود یاد می کند، مسؤولیت آن را به گردن شعرای پیشین می اندازد، ولی باز در میان شعرای سابق از کسانی یاد می کند که مایه نیکنامی شعر بودند. فردوسی و سنایی نمونه های بارز این دسته از شعرا بودند.

دیدنی که عطار نسبت به تاریخ شعر فارسی دارد، در عین حال که انتقادی است، دیدنی است حکیمانه و شاعرانه. روح انتقادی عطار نسبت به شعر نتیجه آگاهی عمیقی است که او به تاریخ شعر فارسی داشته است. عطار خود را وارث يك سنت غنی و جاافتاده در تاریخ زبان فارسی می داند، سنتی که صدها شاعر و سخنور بزرگ و صدها هزار بیت به خود دیده است. وی دقیقاً با همین تذکر تاریخی بود که سعی داشت قدم پیش گذارد و روحی را که در بدایت حال بر این سنت حاکم بود از نو در آن بدمد. این روح را نخستین بار فردوسی که سرآمد «پختگان» بود در شعر فارسی دمید، و کاری که عطار می خواهد بکند تازه کردن

(۷۸) اسرارنامه، ص ۳۰، س ۱۱.

(۷۹) مصیبت نامه، ص ۳۶۷، بیت آخر.

این روح است.

جایگاهی که عطار در جهان شعر فارسی به فردوسی اختصاص می‌دهد با جایگاه همه شاعران دیگر فرق دارد. در عالمی که عطار برای شعر فارسی تصویر می‌کند، سنایی را آفتاب، ازرقی و انوری را چرخ، شهابی و عنصری را ارکان اربعه (آتش و باد و آب و خاک) و خاقانی را (با توجه به حدیث اطلبوا العلم ولو بالصین) چین علم می‌خواند^{۸۰}. همه این موجودات متعلق به این جهانند، و شاعران مذکور همه این جهانی‌اند. حتی سنایی نیز، با همه ارادتی که عطار به وی دارد، این جهانی است. فقط فردوسی است که آن جهانی است. فردوسی بهشت عالم شعر است. انتساب بهشت عدن به فردوسی صرفاً به دلیل نام فردوسی و نسبت او به فردوس نیست^{۸۱}. مقامی که عطار برای فردوسی در نظر می‌گیرد به دلیل مرتبه و شأنی است که حکیم طوس در تاریخ شعر فارسی داشته است. پیروی عطار از فردوسی به موجب همین مقام و مرتبه است.

پیروی عطار از «فقع گشودن» فردوسی

عطار سه بار از فردوسی به عنوان شاعری که وی می‌خواهد از او پیروی کند یاد کرده و هر سه بار نیز از کنایه «فقع» و یا «فقع گشودن» استفاده کرده است. دو مورد از این موارد سه‌گانه را قبلاً ذکر کرده‌ایم. یک بار عطار بدون ذکر نام فردوسی به داستان فقع خوردن او در حمام و بخشش درمهای سلطان محمود به فقاعی اشاره کرده است:

اگر محمود اخبار عجم را	بداد آن پیلواری سه درم را
چه کرد آن پیلوارش؟ کم نیرزید	بر شاعر فقاعی هم نیرزید

۸۰) مصیبت‌نامه، ص ۴۶. برای اطلاع از رمز چین در تصوف عطار رجوع کنید به منطق‌الطیر، ص ۴۱، و برای توضیح بیشتر درباره عالم شعر فارسی و نسبت شاعران با موجودات عالم رجوع کنید به مقاله نگارنده با نام «نقد فلسفی شعر از نظر عطار و عوفی»، معارف، سال ۴، شماره ۳، آذر-اسفند ۱۳۶۶.

۸۱) در مورد انتساب حکیم طوس به فردوس، عبدالرحمن جامی در بهارستان (روضه هفتم) افسانه‌ای را نقل کرده است. جامی به داستان فقع گشودن فردوسی بر سر حمام نیز اشاره کرده است (بنگرید به بهارستان جامی، به تصحیح اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۷، ص ۹۴).

زهی همت که شاعر داشت آنگاه کنون بنگر که چون برخاست از راه

در اینجا کنایه «فقع گشودن» به کار نرفته، و عطار به شاعری فردوسی نظر نداشته است. فقاغ در اینجا کنایه از چیزی کم بهاست و عطار خواسته است بی ارزشی درمهای محمود را در مقابل هنر شاعر از یک سو، و همت بلند فردوسی از سوی دیگر گوشزد کند. البته، در اینجا نیز باز عطار از فردوسی به عنوان کسی که مورد ستایش اوست و می تواند سرمشق او باشد یاد کرده است، اما آنچه مورد ستایش قرار گرفته است فضایل اخلاقی فردوسی است نه هنر شاعری او. عطار هنر شاعری فردوسی را در دو جای دیگر از آثار خود ستوده و در هر دو مورد کنایه «فقع گشودن» را به کار برده و ادعا کرده است که می خواهد مانند فردوسی «فقع گشایی» کند.

یکی از موارد دوگانه در مصیبت نامه است. همان گونه که قبلاً گفته شد، تشبیه معانی در دل شاعر به آب و جوشیدن و بیرون آمدن آن از درون وجود او، عطار را به یاد فردوسی و «فقع گشودن» او انداخته و گفته است:

همجو فردوسی فقع خواهم گشاد چون سنایی بی طمع خواهم گشاد^{۸۲}

در اینجا عطار دقیقاً به هنر فردوسی و شعر گفتن او اشاره کرده است. چیزی که وی مورد ستایش قرار داده و گفته است که می خواهد از آن پیروی کند فضایل اخلاقی فردوسی نیست، بلکه هنر او یعنی شعر گفتن است. «فقع گشودن» در اینجا کنایه از شعر گفتن است یعنی اظهار معانی و جلوه گر نمودن آنها در لباس سخن منظوم و موزون. البته، عطار قبل از این بیت و بلافاصله بعد از آن تا می توانسته است از هنر خود لاف زده و خود را شاعری بی همتا خوانده است، و این لاف زدن و تفاخر کردن نیز در مفهوم «فقع گشودن» مندرج است. اما معنای اصلی «فقع گشودن» در اینجا تفاخر کردن و لاف زدن نیست، بلکه جوشش معانی در درون شاعر و بیرون آمدن و جلوه گر شدن آنهاست. منظور عطار این نیست که فردوسی و سنایی از سخن خود لاف زده اند و او نیز می خواهد مانند ایشان عمل کند. تفاخر و لاف زدن هنری نیست که عطار اختصاصاً به این دو شاعر بزرگ ایرانی نسبت دهد و سپس خود را مقلد ایشان معرفی کند. هنر فردوسی و سنایی

این بود که مانند عطار دلشان آبیستن معانی بکر بود و می توانستند این معانی را بزنایند. «فقع گشودن» فردوسی و سنایی زایش و شکفتن این معانی بود. درواقع وجه اشتراك فردوسی و سنایی که عطار در اینجا بدان اشاره کرده است همین عمل زایش و شکفتن است نه ماهیت معانی. لازمه این زایش و شکفتن بکر بودن معانی است. نطفه معانی باید در دل شاعر بسته شده باشد^{۸۳} تا شعر گفتن او زایش و شکفتن باشد و «فقع گشودن» در حق آن صادق.

عطار خود را مانند فردوسی فقع گشا خوانده است، و وجه اشتراك او در شاعری با فردوسی در عمل شعر گفتن است نه در معانی اشعار ایشان. شعر عطار از حیث معنی در ردیف شعر سنایی است نه شعر فردوسی. عطار در اشعار خود نه مدح اشخاص را گفته است، نه به وصف طبیعت پرداخته و نه به نقل داستانهای حماسی و ترسیم صحنه های رزمی و بزمی. شعر او سراسر حکمت است، و داستانهایی هم که نقل کرده است همه دارای معانی عرفانی است. عطار می خواهد او را قصه گو بخوانند، اما قصه گوی حق:

جمله از حق گویم و از کار او تا ملایک بشنوند اسرار او
چون درین اسرار بیندم مدام قصه گوی حق نهندم بو که نام^{۸۴}

این خصوصیات در شعر عطار مایه امتیاز او از شعر فردوسی است. شعر عطار از حیث معنوی دنباله اشعار سنایی در حدیقه است نه اشعار فردوسی در شاهنامه. بنابراین، عطار از حیث جنبه معنوی نمی خواهد از فردوسی پیروی کند. عطار اگرچه شعر خود را از لحاظ معنی با شعر فردوسی متفاوت می بیند، و

۸۳) عطار در يك مورد (مصیبت نامه، ص ۴۷) ظاهراً به انعقاد معانی در دل شاعر و مشابهت آن با «فقع» اشاره کرده است:

کذب چیست از یخ فقع جوشیدنست تیر را اندر کمان پوشیدنست

احتمالاً معنای مصرع اول این است که فقاع وقتی در مجاورت یخ نگهداری می شود خودش تا حدودی یخ می بندد (و این شبیه به انعقاد معانی است) و علت اینکه عطار جوشش فقاع را از یخ کذب خوانده است این است که جوشش حالت انبساطی است که باید از حرارت پدید آید، ولی در مورد فقع برعکس از انقباض یخ پدید آمده است.

۸۴) مصیبت نامه، ص ۳۷۲.

اشعار حکیم طوس را عموماً غیردینی (و نه ضددینی) می‌داند، اما در عین حال اشعار فردوسی را مردود نمی‌داند. درواقع، عطار در شعر فردوسی فروغی از معنویت و توحید می‌بیند که سخت بدان احترام می‌گذارد و حتی به موجب همین فروغ خود را پیرو او می‌خواند. این نکته خود به يك واقعیت مهم تاریخی درباره منزلت فردوسی در میان ایرانیان اشاره می‌کند.

چنانکه می‌دانیم، عطار يك صوفی بود، و تمام کوشش خود را در راه معنویت و باطن تعالیم اسلام صرف کرد. منزلتی که این شاعر بزرگ صوفی برای فردوسی قائل می‌شود در حقیقت تلقی است که تصوف و روح دیانت ایرانی از حکیم طوس و شاهنامه به عمل آورده است. عطار این تلقی را از طریق داستانی که پس از فوت فردوسی اتفاق افتاده شرح داده است. به دنبال همین داستان است که وی بار دیگر در یکی از ابیات خود از فردوسی و «فقع گشودن» او یاد کرده و خود را پیرو او خوانده است. پیش از آنکه به نقل و تحلیل بیت مزبور بپردازیم، لازم است داستانی که قبل از آن آمده است نقل کنیم و معنای آن را شرح دهیم.^{۸۵}

پس از اینکه حکیم طوس دیده از جهان فرو بست، مردم طوس بروی نماز کردند. اما شیخ ابوالقاسم کرکانی، که شیخ بزرگ طوس بود، بروی نماز نکرد. چرا؟ علت آن را عطار از زبان این شیخ بزرگوار چنین بیان می‌کند:

چنین گفت او که فردوسی بسی گفت	همه در مدح گیری ناکسی گفت
به مدح گیرکان عمری به سر برد	چو وقت رفتن آمد بی‌خبر مرد
مرادر کار او برگ ریانیست	نمازم بر چنین شاعر روا نیست

شیخ ابوالقاسم کرکانی يك شیخ معمولی نبود. وی یکی از اعظام مشایخ خراسان و بلکه یکی از بزرگترین مشایخ تصوف ایرانی بود. عطار او را در همین داستان «شیخ اکابر» می‌خواند و کوچکترین بی‌احترامی به وی نمی‌کند. درواقع عطار خود وارث معنویت همین شیخ بود. این شیخ از نظر عطار مظهر تصوف ایران در عصر خویش بود و وقتی او از نماز خواندن بر جنازه فردوسی خودداری کرد، درواقع از نظر عطار تصوف ایرانی بود که فردوسی را نپذیرفته بود. اما عطار خود با این تلقی موافق نیست. فردوسی برای او عزیز است، و او می‌خواهد

(۸۵) این داستان در اسرارنامه (ص ۹-۱۸۸) آمده است.

اتهامی را که شیخ بزرگ صوفیان و همشهری او و همچنین مشایخ دیگر صوفیه و بطور کلی علمای دینی به فردوسی و شاهنامه وارد آورده‌اند از دامن حکیم طوس پاک کند.

کرکانی فردوسی را متهم می‌کند که مدّاح يك گبر بوده است و عطار نیز این اتهام را اساساً رد نمی‌کند. به عبارت دیگر، وی با نظر کرکانی موافق است، چه شعر فردوسی به خلاف شعر خود او دینی نیست. اما در عین حال، عطار جنبه‌ای از معنویت و دیانت را در شعر فردوسی می‌بیند که شیخ ابوالقاسم کرکانی آن را ندیده است. کاری که عطار می‌خواهد بکند نشان دادن همین جنبه در شعر فردوسی است که از نظر کرکانی و مشایخ نظیر او پنهان بوده است.

عطار در دنباله این داستان سعی می‌کند حجابی را که بر این جنبه از معنویت شعر فردوسی سایه افکنده است بردارد، و این کشف حجاب را از طریق نقل واقعه‌ای که برای خود شیخ ابوالقاسم کرکانی رخ داده است انجام می‌دهد. این واقعه در همان شب، پس از اینکه فردوسی را به خاك می‌سپارند، اتفاق می‌افتد. شیخ ابوالقاسم در خواب فردوسی را می‌بیند که با چشمی گریان نزد او می‌آید، در حالی که تاجی سبزرنگ بر سر نهاده و لباسی سبزرنگ بر تن کرده. فردوسی پیش شیخ می‌نشیند و در کمال احترام او را مخاطب ساخته می‌گوید: تو ننگ داشتی از اینکه بر من نماز کنی، اما خدای تو فرشتگانش را فرستاد تا بر خاك من سجده کنند.

عطار نه فقط فرشتگان را به نماز کردن بر فردوسی وادار می‌دارد و صحنه سجده کردن ملايك بر خلیفه‌الله را بار دیگر تصویر می‌کند، بلکه همان طور که خداوند تعالی آدم علیه السلام را پس از سجده ملايك به بهشت برد، فردوسی را نیز به بهشت می‌برد. فردوسی خود در این واقعه می‌گوید:

خطم دادند بر فردوس اعلیٰ که فردوسی به فردوسست اولیٰ

از اینجاست که عطار بهشت عدن را در عالم شعر فارسی منتسب به فردوسی می‌داند. فردوسی شاعر بهشتی است. هیچ شاعر دیگری از نظر عطار چنین منزلتی نداشته است. چرا؟ پاسخ این سؤال را عطار از زبان خود فردوسی در این واقعه بیان می‌کند. به شیخ ابوالقاسم کرکانی می‌گوید تو مرا راندی و مداح

گبران پنداشتی، اما خدای تو حقیقت امر را بهتر می‌دانست:

خطاب آمد که ای فردوسی پیر اگر راندت ز پیش آن طوسی پیر
پذیرفتم منت تا خوش بختی بدان يك بيت توحیدم که گفتی

بهشتی شدن فردوسی نتیجهٔ بیتی است که او در توحید باری تعالی سروده است. در اینجا عطار به طور ضمنی اشاره می‌کند که کمیت شعر توحیدی مطرح نیست، بلکه ماهیت این کار مهم است. منزلت و مقام فردوسی از لحاظ دینی و معنوی به موجب يك بيت شعری که شاعر در توحید سروده است نیست. شعرای دیگری نیز بوده‌اند که بعد از فردوسی شعر را در خدمت توحید گرفته‌اند. اما چیزی که در مورد فردوسی از نظر عطار مهم است این است که وی شعر فارسی را بارگاه توحید باری تعالی ساخت^{۸۶}. این همان کاری است که عطار می‌خواهد از آن پیروی کند. فردوسی راه را در شعر فارسی برای بیان توحید باز کرد، و عطار نیز می‌خواهد همین راه را دنبال کند. وی اشعار خود را سراسر در توحید باری تعالی می‌داند و از این حیث خود را مدیون فردوسی می‌انگارد. فردوسی راه تازه‌ای در پیش پای شعرای توحیدگوی فارسی گشود. دقیقاً در همین جاست که عطار تعبیر «فقع گشودن» را به کار می‌برد و می‌گوید:

۸۶ این داستان را شمس الدین محمد آملی از اسرارنامه عطار گرفته و با حذف و اضافاتی در نفایس - الفنون (به تصحیح ابوالحسن شعرانی، تهران، ۱۳۷۷ ق، ص ۳-۱۷۲) نقل کرده است. آملی بیت توحیدی فردوسی را این بیت دانسته است:

جهان را بلندی و پستی تویی ندانم چه‌ای هرچه هستی تویی

دولتشاه سمرقندی نیز در تذکرة الشعرا (تهران، ۱۳۳۸، ص ۴۵) این داستان را نقل کرده است. اما سابقه ستایش از فردوسی توسط مشایخ صوفیه به خاطر يك بيت او به پیش از عطار برمی‌گردد. سعدالدین وراوینی در مرزبان‌نامه (به تصحیح محمد روشن، ج ۱، تهران، ۱۳۵۵، ص ۳-۱۴۲) داستانی نقل می‌کند که بنا بر آن روزی شیخ احمد غزالی، همشهری دیگر فردوسی، در مجلس وعظ خطاب به حاضران می‌گوید: «ای مسلمانان، هرچه درین چهل سال من از سر چوب پاره با شما می‌گویم، فردوسی آن را در يك بيت گفته است...»

پرستیدن دادگر پیشه کن ز روز گذر کردن اندیشه کن

احمد غزالی که خود با يك واسطه مرید ابوالقاسم کرکانی بوده یکی از موفق‌ترین و خوش بیان‌ترین واعظان عصر خود بوده، و همینکه يك بيت فردوسی را (در حکمت عملی) معادل چهل سال موعظهٔ خود می‌داند نشان می‌دهد که مشایخ ایرانی از کی و چگونه سعی کرده‌اند از دیانت فردوسی دفاع کنند و از او ←

خداوندا تو می‌دانی که عطار همه توحید تو گوید در اشعار
ز نور تو شعاعی می‌نماید چو فردوسی فقاعی می‌گشاید

شعری که فردوسی در توحید گفت شعاعی بود از نور حق که بر دل او تابید. معنایی بود بکر که از دریای حقیقت بر سینه او ساری شد، و شاعر این معنی را از درون سینه خود همچون فقاعی از کوزه به بیرون آورد. در این مقام، فردوسی «مرد حال» بود. ابیات دیگر فردوسی نیز اگر چه در توحید نبود، ولی «مدح و هزل» هم نبود. گذشته از مدحی که فردوسی از پیامبر اسلام (ص) و علی بن ابیطالب (ع) کرده است، اشعار او خالی از حکمت عملی نیست. عطار در اینجا به این جنبه‌ها از شعر فردوسی اشاره نمی‌کند. وی برای رفع اتهام از مقام معنوی فردوسی در شعر فارسی همان يك بيت را بسنده می‌داند. ولی وقتی از او به عنوان شاعر «فقع گشا» یاد می‌کند، تلویحاً به معانی بکر و حکمت آمیزی که در اشعار او نهفته است اشاره می‌کند. عطار مسلماً معانی اشعار فردوسی را کاملاً نتیجه ذوق و فهم قرآن نمی‌داند. این ذوق و فهم بیشتر در سنایی بود و بیش از آن در خود عطار. اما به هر تقدیر، فتح این باب به دست فردوسی انجام گرفت، و به همین دلیل فردوسی کسی است که هر شاعر موحد در عالم شعر فارسی، از جمله عطار، مدیون اوست.

[نشر دانش، سال ۸، شماره‌های ۳ و ۴]
(فروردین - تیر ۱۳۶۷)

تجلیل نمایند. نکته دیگر این است که همان گونه که عطار می‌گوید به خاطر يك بيت فردوسی می‌خواهد از او پیروی کند، احمد غزالی نیز تلویحاً گفته است که کاری که در چهل سال بر بالای منبر کرده به يك معنی دنباله‌روی از فردوسی بوده است.

شبهه این داستانها را در مورد ابونواس نیز گفته‌اند، در نفایس الفنون (ج ۱، ص ۱۷۲) از تبصره بسطامی نقل کرده است که «چون ابونواس درگذشت او را به خواب دیدند با زیب و زینت تمام. پرسیدند از او سبب این کرامت چه بودی؟ ابونواس گفت: حق تعالی به واسطه این دو بیت:

تأمل فی نبات الارض وانظر إلى آثار ما صنع الملیک
علی قصب الزبرجد شاهدات بأن الله لیس له شریک

از گناه و معصیت من تجاوز فرمود». عبدالرحمن جامی نیز در «سبحه‌الابرار» (هفت اورنگ، تهران، [بی تا]، ص ۴۶۷-۸) داستانی آورده است که روزی سعدی بیتی در حمد باری تعالی سرود و شب همان روز یکی از منکران او را در خواب دید که فرشتگان بر سر او طبق طبق نور می‌بارند (بنگرید به مقاله «مفهوم پرسپکتیو در کلیله و دمنه...» به قلم نگارنده (نشر دانش، سال هشتم، شماره پنجم، مرداد و شهریور ۱۳۶۷، ص ۲۸-۳۰).

شعر حرام، شعر حلال

درآمد

یکی از موضوعات اصلی شعر فارسی عشق است. شعرای فارسی زبان از بدو تاریخ شعر دری عشق را به عنوان يك موضوع اصلی در نظر گرفته و بخش عظیمی از قصاید و رباعیات و دوبیتیها و غزلیات و مثنویهای خود را در وصف عشق و اوصاف معشوق و حالات عاشق سروده اند. بطور کلی، اشعار زبان فارسی را می توان به دو دسته تقسیم کرد: اشعار صوفیانه و اشعار غیر صوفیانه. موضوع عشق اصلی ترین موضوع اشعار صوفیانه بوده است، ولیکن شعرای غیر صوفی نیز عموماً از این موضوع غفلت نکرده اند. بنابراین هم شعرای صوفی و هم شعرای غیر صوفی عشق و عاشق و معشوق را همواره به عنوان يك موضوع اصلی در نظر گرفته و در وصف آنها تا جایی که توانسته اند داد سخن داده اند. اشعار عاشقانه زبان فارسی اعم از اشعار صوفیانه و غیر صوفیانه را نیز بطور کلی می توان به سه دسته تقسیم کرد: یکی اشعاری که در آنها خود عشق تعریف شده و شاعر درباره ماهیت آن و ذات و صفات آن سخن گفته، و دیگر اشعاری که در آنها حالات و صفات عاشق شرح داده شده، و بالآخره اشعاری که در آنها اوصاف معشوق بیان شده است. این سه دسته بر روی هم نظریاتی را درباره عشق

و محبت بیان کرده‌اند و بررسی این نظریات در نزد شعرای مختلف، در طول اعصار و قرون، خود یکی از موضوعات مهم و اساسی ادبیات فارسی را تشکیل می‌دهد.

موضوعی که ما می‌خواهیم در این مقاله مورد مطالعه قرار دهیم اشعاری است که در آنها اوصاف معشوق بیان شده است. این دسته از اشعار بسیار متنوع است، و حتی می‌توان خود آنها را به چندین دسته تقسیم کرد. ما در اینجا از همه این دسته از اشعار فقط تعداد خاصی را در نظر خواهیم گرفت و آن اشعاری است که در آنها از پیکر معشوق، و بخصوص از اعضای بدن او، آن هم بیشتر اجزای سر و روی او، سخن گفته شده است. به عبارت دیگر، موضوع مورد نظر ما اشعاری است که در آنها زلف و خد و خال و چشم و ابرو و لب معشوق و اعضای مشابه دیگر او وصف شده است.^۱

اگرچه موضوع مورد بحث ما اشعاری است که در آنها معشوق، بخصوص زلف و خد و خال و چشم و ابرو، وصف شده است و این بحث را ما از لحاظ تاریخی می‌خواهیم دنبال کنیم، ولی مطالعه ما مربوط به خود اشعار نیست. بحث ما به هیچ وجه جنبه ادبی ندارد. بحث درباره خصوصیات لفظی و صنایع شعری و نکات و دقایق و ظرایف ادبی بحثی است که به ادبا و مورخان ادب و محققان و نقادان ادبیات مربوط می‌شود. اما بحثی که ما می‌خواهیم پیش کشیم بحثی است فلسفی، به معنای عام لفظ، و عرفانی.

توضیح آن که، الفاظی چون قد و قامت و خد و خال و چشم و ابرو، معشوق به معنای دلالت می‌کند، ولی این معانی در اشعار شعرا یکسان نبوده بلکه در طول تاریخ تحولات گوناگونی یافته است. مهمترین تحولی که در این دسته از اشعار

(۱) علت اینکه ما بحث خود را به بررسی معانی اجزای رخ و سر معشوق محدود کرده‌ایم این است که توجه شعرا بیشتر به این اجزاء بوده است و به اعضای دیگر، از قبیل بر و بازو و گردن معشوق، کمتر پرداخته‌اند. این امر البته دلیل عمده‌ای دارد و آن این است که رخ و سر انسان شریفترین و مهمترین عضو بدن است. در تصوف و عرفان احمد غزالی بررسی معانی مابعدالطبیعی اجزای چهره و سر معشوق نوعی فراست‌شناسی است، و در علم فراست نیز، چنان که فخر رازی در کتاب فراست می‌نویسد: «دلالت وجه یا روی انسان بر احوال نفسانی او اتم از دلالت سایر اعضاء بر آن احوال است» (رك. الفراسة عند العرب والكتاب الفراسه لفخرالدین الرازی، تألیف د. یوسف مراد، ترجمه و مقدمه د. مراد وهبه، قاهره، ۱۹۸۲، ص ۹-۱۴۸).

پدید آمده است تحولی است که در نیمه دوم قرن چهارم و در قرن پنجم بر اثر توجه صوفیه به شعر فارسی، بخصوص شعر عاشقانه، پیدا شده است. در مراحل اولیه تکوین شعر فارسی، تا قرن پنجم، شعر فارسی بطور کلی فاقد جنبه صوفیانه بوده، ولی از اواسط قرن چهارم و اوایل قرن پنجم، مشایخ صوفیه از اشعار شعرا و الفاظ و استعارات و تشبیهات ایشان برای مقاصد خود استفاده کرده و بدین نحو تحولی در معنای این الفاظ به وجود آورده اند. این تحول حادثه‌ای بود مهم، هم در تاریخ ادبیات فارسی و هم در تاریخ تصوف ایران. شعر فارسی، البته بخش اعظم آن، از قرن پنجم به بعد محملی شد برای بیان معانی و رموز صوفیانه، و شعرا و مشایخ صوفیه به تدریج فلسفه‌ای را بنا نهادند که زبان آن زبان شعر بود.

قرنهای چهارم و پنجم و ششم هجری در ایران، و بطور کلی در بسیاری از سرزمینهای اسلامی، عصر تکوین فلسفه و تفکر فلسفی است. اساس فلسفه مشایی و تفکرات عمده فلسفی و کلامی در این عصر ریخته شد. مبانی و قواعد تصوف نیز از لحاظ نظری در همین عصر استوار شد و در قرون بعد تفصیل پیدا کرد. در این قرون، بخصوص از نیمه دوم قرن پنجم به بعد، تصوف نظری به اوج خود رسید و توانست تفکرات فلسفی را که با عقاید اسلامی و ذوقیات ایرانی سازگار بود به وجود آورد. این نهضت فکری و فلسفی محتاج به یک زبان بود، و برای این منظور به سراغ زبان ادب فارسی، بخصوص شعر رفت. تصوف و بطور کلی تفکر فلسفی و عرفانی ایرانی، شعر فارسی را که در دو قرن پیش بتدریج ظهور کرده و مراحل از کمال را پیموده بود در خدمت خود گرفت و به آن ابعاد دیگری بخشید. بدین نحو شعر فارسی از قرن پنجم به بعد از لحاظ معنی تحولی به خود دید و معنویت دیگری به آن راه یافت. این مطلب را بخصوص در زمینه اشعار خمری و عاشقانه می توان مشاهده کرد. اشعار خمری و عاشقانه از قرن پنجم به بعد محملی شد برای یک سلسله اندیشه‌های فلسفی- عرفانی و متفکران شاعر و شاعران صوفی مشرب الفاظ خراباتیان و میگساران و عشاق را به عنوان رمز و نمودگار حقایق الهی و معانی مابعدالطبیعی به کار بردند و بر تعداد آنها افزودند و دایره آنها را وسیع و وسیعتر نمودند.

یک دسته از الفاظ مهم و رایج شعر فارسی که صوفیه از آنها استفاده کرده اند الفاظی چون زلف و گیسو، چشم و ابرو، خد و خال، لب و دندان و امثال آنهاست

که از بدو پیدایش شعر فارسی به کار می‌رفته است. معانی این الفاظ در ابتدا علی‌الظاهر جنبه فلسفی و مابعدالطبیعی نداشته است؛ ولی در قرن پنجم صوفیه تحولی در معنای آنها پدید آورده‌اند و تلقی دیگری از آنها کرده‌اند و بتدریج یک نظام فلسفی- عرفانی را پایه‌ریزی کرده و این الفاظ و معانی را در قالب آن ریخته‌اند. از آن به بعد این عنصر فلسفی- عرفانی در شعر فارسی حفظ شده ولی در دوره‌های مختلف و در مکاتب گوناگون و به دست شاعران متفاوت تغییراتی به آن معانی داده شده است.

در این مقاله ما سعی خواهیم کرد تحول معنایی الفاظ زلف و قد و خد و خال و چشم و ابروی معشوق را در قرن پنجم مورد مطالعه قرار دهیم. برای این منظور سخنان دو نویسنده اصلی این قرن یعنی هجویری و ابوحامد محمد غزالی را مورد تحلیل قرار خواهیم داد و تحول معنایی این الفاظ را در زمان ایشان مطالعه خواهیم کرد.

شعر عاشقانه و آغاز پیوند آن با تصوف

اشعار عاشقانه وصفی در ادبیات فارسی به قدمت شعر فارسی است. از حنظله بادغیسی، شاعر دوره طاهریان و یکی از نخستین شعرای فارسی‌زبان، ابیاتی باقی مانده است که در آنها شاعر به وصف روی و خال معشوق پرداخته است؛ روی او را به آتش و خالش را به سپند تشبیه کرده است. فیروز مشرقی (متوفی ۲۸۳ هـ. ق.) نیز در شعری به خط و لب و دندان معشوق، و در بیتی به سر و زلف مشکین او اشاره کرده است. ابوسلیک گرگانی، معاصر عمر ولایت، مرثیه معشوق را به دزدی تشبیه کرده که دل از شاعر ربوده است. ابوالحسن شهید بلخی، شاعر و حکیم متکلم سده سوم و چهارم هجری، در ابیاتی که از او به جا مانده است از زلف و بناگوش و چشم و دیگر اعضای معشوق سخن گفته و در بیتی در وصف دهان معشوق گفته است که در تنگی همچون پسته‌ای است که جهان را بر شاعر چون پسته تنگ کرده است.^۲ این نوع تعریفها و وصفها از اندام و جوارح معشوق در

(۲) از برای مطالعه اشعار شعرای نخستین فارسی رجوع کنید به اشعار پراکنده قدیمترین شعرای فارسی‌زبان، به تصحیح ژیلبر لازار، ج ۲، تهران، ۱۳۴۱.

اشعار اغلب شعرای قدیم فارسی، از رودکی و دقیقی بلخی و منجیک ترمذی در قرن سوم گرفته تا شعرای بلندآوازه قرن چهارم از قبیل فردوسی و فرخی و عنصری دیده می شود. بطور کلی عشق در نزد شعرای قرنهای سوم و چهارم یکی از موضوعات اصلی بوده و ابیات فراوانی در تعریف عشق و حالات عاشق و صفات و اوصاف معشوق سروده شده است. بدین ترتیب شعر عاشقانه، و از جمله شعری که در آن اندام معشوق وصف می شده است، از لحاظ ادبی مراحلی از کمال خود را تا قرن پنجم پیموده بوده است.

یکی از مسائلی که در مورد اشعار عاشقانه فارسی در این دوره می توان مطرح کرد نوع عشقی است که شاعر در نظر داشته است. دیدگاه شعرای مختلف در این اشعار دقیقاً بر ما معلوم نیست و نمی دانیم که آیا عشق از نظر همه ایشان صرفاً عشق انسانی بوده و معشوق ایشان همان معشوق شعرای عصر جاهلی بوده یا لااقل از برای پاره ای از ایشان عشق دیگری مطرح بوده و معشوقی که وصف می کرده اند صرفاً يك معشوق انسانی نبوده است. به عبارت دیگر، وجود پیوندی میان شعر فارسی در قرنهای سوم و چهارم و تصوف بر ما معلوم نیست و نمی دانیم که عشق صوفیانه که عشقی الهی بوده است در این شعر تأثیر گذاشته است یا نه. اصولاً نه در آثار شعرا و نه در آثار نویسندگان این عصر، مطلبی که به حل این مسأله کمک کند دیده نمی شود. حتی نویسندگان صوفی نیز این اشعار را مورد توجه و بحث قرار نداده اند، و مثلاً در دو کتاب مهم و کلاسیک صوفیه، یعنی *اللمع* ابونصر سراج (متوفی ۳۷۸ هـ. ق.) و *التعرف* ابوبکر کلاباذی (متوفی ۳۸۰ یا ۳۹۰ هـ. ق.)، که هر دو در نیمه دوم قرن چهارم تألیف شده است، شعر عاشقانه (حتی اشعار عربی که زبان این دو کتاب است) مورد بحث قرار نگرفته است. بنابراین، اگرچه اشعار عاشقانه فارسی، از جمله اشعاری که در وصف اندام معشوق سروده شده است، در قرنهای سوم و چهارم به مرحله بلوغ رسیده و بازاری گرم پیدا کرده بوده است، تا جایی که ما اطلاع داریم، مورد توجه و عنایت صوفیه قرار نگرفته، و به عشقی که در این اشعار تعریف شده است از دیدگاه تصوف نگاه کرده نشده است.

توجه صوفیه به این نوع شعر ظاهراً در حدود اوایل قرن پنجم آغاز شده، و در این میان به نظر می رسد که مشایخ خراسان پیشقدم بوده اند. چه بسا این امر

معلول تحولی بوده است که در قرن پنجم در تصوف مشایخ خراسان پدید آمده است. احتمالاً علت عدم توجه صوفیه به این قبیل اشعار تا قبل از قرن پنجم غلبه روح زهد و عبادت بر تصوف بوده است. ولی در نیمه دوم قرن چهارم و اوایل قرن پنجم در پاره‌ای از محافل و مکاتب، روح سُکر و شیوه قلندری و رندی و ملامتی غلبه یافته و حال و هوای جدیدی در تصوف خراسان پدید آورده و عشق محور اصلی توجه مشایخ قرار گرفته و الفاظ و مضامین اشعار عاشقانه وسیله بیان نظریات و احوال ایشان گشته است.

آثار روح قلندری و رندی و شور و شوق عاشقانه را بیش از هر کس در شیخ ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷ تا ۴۴۰ ه.ق.)، صوفی بزرگ نیمه اول قرن پنجم، می‌توان مشاهده کرد. در مورد ابوسعید گفته‌اند که وی اول کسی بود که «افکار و خیالات تصوف را در شعر بیان نمود»^۳. شرحی که از احوال ابوسعید در کتاب *اسرارالتوحید* نوشته‌اند، و اشعار عاشقانه‌ای که به وی نسبت داده‌اند فی الجمله حاکی از دید جدیدی است که در این شیخ بلندآوازه و بطور کلی در فضای صوفیانه خراسان در نیمه اول قرن پنجم پدید آمده است. یکی از گزارشهای شایان توجه در این اثر داستانی است مربوط به دوران کودکی شیخ که بنابر آن شبی ابوسعید همراه پدر خود به مجلس سماع صوفیان می‌رود و در آنجا ابیاتی را از قوال می‌شنود^۴ که در آن سخن از عشق و فداکاری و جان‌بازی عاشق به میان آمده است، ولی از اوصاف معشوق در آن سخنی نیست. در ابیات دیگری هم که سالها بعد ابوسعید از شیخ ابوالقاسم بشریاسین شنیده است باز از اوصاف معشوق سخنی نیست. ولی در میان «ابیاتی که بر زبان شیخ رفته» و محمدبن منور در فصل سوم *اسرارالتوحید* نقل کرده ابیاتی دیده می‌شود که در وصف زلف و رخسار معشوق سروده شده است، از جمله این ابیات:

تا زلف تو شاه گشت و رخسار تو تخت	افگند دلم برابر تخت تو رخت
روزی بینی مرا شده کشته بخت	حلقم شده در حلقه زلفین تو سخت ^۵

(۳) شبلی نعمانی، شعرالعجم، ترجمه محمدتقی فخرداعی گیلانی، ج ۵، ص ۱۱۱.

(۴) محمدبن منور، *اسرارالتوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، به اهتمام ذبیح الله صفا، چاپ دوم، تهران، ۱۳۴۷، ص ۱۶.

(۵) همان، ص ۳۴۱.

تاریخ این ابیات ظاهراً اوایل قرن پنجم هجری است و ما از روی همین قراین می‌توانیم حدس بزنیم که اشعار صوفیانه‌ای که در آنها معشوق و اعضای بدن او (بخصوص زلف و روی او) وصف می‌شده است متعلق به دوران پختگی اشعار عاشقانه در تصوف است. البته، از آنجا که گزارش میسوط حالات شیخ ابوسعید ابوالخیر، یعنی *اسرارالتوحید*، در نیمه دوم قرن ششم، یعنی یک قرن و نیم بعد از حیات شیخ نوشته شده است؛ به زحمت می‌توان حکمی قطعی درباره جزئیات وقایع و خصوصیات روحی شیخ و اقبال او به اشعار عاشقانه صادر کرد. صحت انتساب اشعاری که به ابوسعید نسبت داده شده است^۶ خود موضوعی است جداگانه. ولی صرف نظر از صحت و سقم انتساب هر یک از ابیات به شیخ، همین قدر می‌توان گفت که ابوسعید به شعر فارسی، از جمله شعر عاشقانه، از دیدگاه تصوف نگاه می‌کرده است.

ابوسعید ابوالخیر تنها صوفیی نبوده است که در عصر خود میان شعر عاشقانه فارسی و تصوف پیوند ایجاد کرده است. حال و هوای جدیدی که از نیمه قرن چهارم و بخصوص در قرن پنجم در تصوف خراسان پدید آمد مشایخ دیگر را نیز تحت تأثیر قرار داد. چگونگی این تأثیر در مشایخ این عصر خود محتاج به تحقیق است. در اینجا همین قدر می‌توان گفت که بطور کلی در نیمه اول قرن پنجم مشایخی بوده‌اند که به اشعار عاشقانه، از جمله اشعاری که در آنها زلف و چشم و ابرو و خد و خال و قد و قامت معشوق و دیگر اعضای بدن او وصف می‌شده است، از دیدگاه عرفانی نگاه می‌کردند. این مطلب را از خلال گزارشی که نویسنده نامی تصوف در نیمه اول قرن پنجم یعنی علی بن عثمان هجویری در *کشف‌المحجوب* نوشته است بخوبی می‌توان استنباط کرد.

هجویری و شعر حرام

بحثی که هجویری در *کشف‌المحجوب* درباره سماع پیش کشیده است بحثی است بسیار مفصل که در آن مسائلی چون حقیقت سماع و انواع آن، احکام و آداب سماع، و آرای مشایخ مختلف درباره این موضوع و بالأخره رأی خود

۶ سعید نفیسی، سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر، تهران، ۱۳۵۰.

هجویری درباره این مسائل مطرح شده است. از جمله مسائلی که در این بخش مطرح شده است چیزهایی است که در مجلس سماع خوانده می شده است. آیات قرآن بهترین چیزی است که از نظر عموم صوفیه در این مجالس خوانده می شده است: «اولی تر مسموعات مردل را به فواید و سیر را به زواید و گوش را به لذات، کلام ایزد عزّاسمه است».^۷ پس از قرآن، آنچه قوالان در مجالس سماع می خوانده اند شعر بوده است. اشعاری که صوفیه در مجالس سماع می خوانده اند ابتدا اشعار عربی بوده است. نمونه ای از این اشعار را هجویری خود در کشف المحجوب ذکر کرده است. البته، نظر صوفیه در مورد استفاده از اشعار در مجالس یکسان نبوده است. بعضی آن را مباح می دانستند و بعضی حرام. این حکم بستگی به محتوای شعر داشته است. در ضمن بررسی محتوای اشعار است که هجویری به اشعاری اشاره می کند که در آنها اندام معشوق وصف می شده است. این قبیل اشعار ظاهراً به فارسی بوده است و بحثی که هجویری درباره آنها پیش کشیده است حاکی از نخستین نشانه های پیوند تصوف با شعر عاشقانه فارسی است.

آنچه در اینجا منظور نظر ماست مسأله پیوند تصوف با شعر عاشقانه بطور کلی نیست، بلکه نظری است که هجویری نسبت به يك دسته خاص از این اشعار داشته، یعنی اشعاری که در وصف اعضای معشوق از قبیل چشم و رخ و خدّ و خال او در مجالس سماع خوانده می شده است. این الفاظ بعدها در تصوف به عنوان اصطلاحات استعاره و الفاظ رمزی توسط مشایخ مختلف مورد بحث قرار گرفته و رسایل متعددی نیز در تعریف آنها تدوین شده است. البته، همان طور که قبلاً گفته شد، این قبیل الفاظ در صدر تاریخ شعر فارسی، یعنی در قرون سوم و چهارم، از این دیدگاه مورد توجه قرار نگرفته است. لا اقل شواهدی دال بر آن در دست نیست. داستان ورود این الفاظ به محافل صوفیه و کاری که صوفیه با آنها کردند و از آنها به عنوان رمز استفاده کرده معانی مابعدالطبیعی و حقایق الهی از برای آنها قائل شدند خود مطلبی است که ما در صدد شرح آن هستیم. ابتدای پیوند این الفاظ با تصوف ظاهراً اوایل قرن پنجم بوده، ولی چنان که از بحث هجویری

(۷) علی بن عثمان هجویری، کشف المحجوب، به تصحیح ژوکوفسکی، ص ۵۱۰.

پیداست، این الفاظ در این دوره به عنوان اصطلاح وارد تصوف نشده است. اصولاً مبحث اصطلاحات در تصوف یکی از مباحث عمده این علم است و پیدایش این بحث در نزد صوفیه نیز همزمان با تکوین تصوف نظری بوده است و نویسندگان کلاسیک همواره بخش خاصی از کتابهای خود را به ذکر و تعریف مصطلحات اختصاص می داده اند. مثلاً دو کتاب مهمی که در قرن چهارم تدوین شده و ما قبلاً از آنها نام بردیم، یعنی *اللمع* و *التعرف*، الفاظ اصطلاحی را به تفصیل شرح داده اند. دو کتاب دیگر که از امهات کتب صوفیه در قرن پنجم است، یعنی *رساله قشیری* و *کشف المحجوب هجویری* نیز بحثی مستوفی در این خصوص پیش کشیده اند. اما در همه این آثار الفاظی که به عنوان اصطلاح تعریف شده است الفاظ متداول در نزد شعرا نیست، و در هیچ یک از آنها ذکر و بحثی از وصف زلف و خدّ و خال و سایر اعضای بدن معشوق به میان کشیده نشده است. این خود نشان می دهد که اصولاً عنوان اصطلاح در تصوف تا نیمه قرن پنجم و حتی اواخر آن منحصرأ به الفاظ خاصی چون فنا و بقا، تلوین و تمکین، حال و مقام، وقت و نفس، سکر و صحو و نظایر آنها اطلاق می شده است. ولی هجویری، اگرچه او نیز مانند سراج و کلاباذی و قشیری، در بحث خود درباره اصطلاحات اشاره ای به الفاظ شعری نکرده است، به خلاف ایشان از این الفاظ بکلی غفلت نکرده است. وی همان طور که گفته شد در ضمن بحث درباره سماع صریحاً به این قبیل الفاظ اشاره کرده و آنها را، البته نه به عنوان اصطلاح، مورد بحث قرار داده است.

بحثی که هجویری درباره الفاظ زلف و خدّ و خال و چشم و ابرو پیش کشیده است از چند لحاظ قابل توجه است. وی، چنان که می دانیم، نخستین نویسنده ای است که موضوع تصوف را بطور کامل و مبسوط به زبان فارسی تألیف کرده است. البته قبل از او ابوالرہیم اسماعیل مستملی بخاری (متوفی احتمالاً ۴۳۴ ه.ق.) شرح مبسوطی به کتاب *التعرف* کلاباذی به زبان فارسی نوشته است. ولی *کشف المحجوب* شرح کتاب دیگران نیست، بلکه یک تصنیف مستقل است، و لذا هجویری با نوشتن این کتاب سنت جدیدی در تصوف پدید آورده است. تا قبل از او کتابهایی که نویسندگان در این علم می نوشتند به عربی بود. مثلاً *اللمع* و *التعرف* که از امهات کتب صوفیه است هر دو به عربی است، اگرچه نویسندگان

آنها ایرانی‌اند. حتی قشیری نیز که از مشایخ نیشابور بود رساله خود را در قرن پنجم به عربی نوشت. هجویری اولین کسی بود که کتابی مانند *اللمع و التعرف* و رساله به زبان فارسی می‌نوشت. شاید دلیل عمده پیش کشیدن بحث اشعار عاشقانه وصفی و الفاظ زلف و خد و خال و چشم و ایر و نیز در این کتاب زبان آن بوده است. طرح مسأله الفاظی که در اشعار فارسی رواج پیدا کرده و صوفیه ایرانی آنها را می‌خوانده‌اند در یک کتاب فارسی کاملاً طبیعی به نظر می‌رسد. نکته دیگر این است که اشاره هجویری به این الفاظ خود نشان می‌دهد که در زمان او این الفاظ وارد تصوف شده بوده است. راه ورود آنها نیز مجالس سماع صوفیه بوده است. به عبارت دیگر، از راه مجالس سماع بود که اشعار عاشقانه فارسی، بخصوص اشعاری که در آنها وصف خال و خد و زلف و رخ معشوق می‌شد، وارد تصوف ایرانی شد و این طبیعی‌ترین راهی بود که شعر فارسی می‌توانست از آن وارد تصوف شود. دقیقاً به همین دلیل است که هجویری مسأله این الفاظ را در ضمن بحث سماع پیش کشیده است. ولی کاری که خود هجویری کرد نیز قدم مهمی بود که در تصوف برداشته می‌شد. وی نخستین بار این الفاظ را وارد کتابهای صوفیه کرد.

این نکته از لحاظ تاریخی بسیار مهم است که در اولین کتاب کلاسیکی که در تصوف به زبان فارسی تألیف می‌شود، یک دسته از الفاظ خاص که در شعر فارسی به کار می‌رفته است موضوع بحث قرار می‌گیرد. البته، همان طور که گفته شد، قبل از هجویری کتاب دیگری به فارسی در تصوف نوشته شده بود و آن شرح تعرف بود. نویسنده این شرح، اسماعیل مستملی بخاری، نیز بحث مبسوطی درباره سماع پیش کشیده است، ولی ذکری از الفاظ زلف و خد و خال و چشم و غیره به میان نیاورده است. در مورد سماع وی معتقد است که اگر به قدر ضرورت باشد مباح و «اگر در خیر و طاعت باشد حلال است، اما چون غزل و قاضیه باشد معصیت گردد، مگر که حال ضرورت گردد آنگاه به قدر ضرورت مباح باشد».^۸ از این جمله می‌توان استنباط کرد که در اوایل قرن پنجم، در زمان مستملی بخاری،

(۸) شرح تعرف، ج ۴، لکنه‌و ۱۳۳۰ ه.ق، ص ۱۹۹؛ خلاصه شرح تعرف، به تصحیح احمد علی رجایی، تهران، ۱۳۴۹، ص ۵۴۳؛ و شرح التعرف، به تصحیح محمد روشن، انتشارات اساطیر، ج ۴، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۸۱۲.

قوالانی در مجالس سماع به خواندن اشعار عاشقانه (تشبیب یا نسیب) می‌پرداخته‌اند، ولی از فحوای کلام این نویسنده معلوم نمی‌شود که این اشعار فارسی بوده است یا عربی و دقیقاً چه نوع ابیاتی با چه الفاظی انتخاب می‌شده است. به هر حال، اسماعیل بخاری ذکری از الفاظی چون زلف و خدّ و خال و غیره به میان نیاورده است، و لذا باید گفت تا جایی که ما می‌دانیم، مبتکر این بحث در تصوف هجویری بوده است.

باری، با ورود این الفاظ به حوزه تصوف فصل جدیدی در تاریخ تصوف در ایران آغاز می‌شود. البته، همان‌طور که خواهیم دید، هجویری بحث این الفاظ را کم و بیش بطور استطرادی مطرح می‌کند، و نظر او نیز در مورد آنها چندان مساعد نیست، ولی به هر حال این از اهمیت اصل مطلب، یعنی ورود رسمی این الفاظ به کتب کلاسیک، نمی‌کاهد. حال بپردازیم به بحثی که نویسنده درباره اشعار عاشقانه وصفی مطرح کرده است.

همان‌طور که اشاره شد، بحث هجویری درباره اشعار زلف و خدّ و خال و رخ و غیره با توجه به استعمال آنها در شعر و از این حیث که شعر از جمله چیزهایی بوده است که قوالان می‌خوانده‌اند مطرح شده است. این بحث در آخرین بخش کتاب کشف‌المحجوب در «باب سماع و ما يتعلق به» طرح شده است. هجویری می‌خواهد به این سؤال پاسخ دهد که آیا خواندن شعر، هر نوع شعر، در مجلس سماع جایز است یا نه. چنان که خواهیم دید، پاسخ این سؤال منفی است. از نظر او شنیدن بعضی از اشعار در مجلس سماع حلال است و بعضی دیگر حرام. اشعاری که در آنها وصف خدّ و خال و زلف شده است در دسته دوم، یعنی جزو اشعار حرام است، و هجویری شنیدن آنها را جایز نمی‌داند.

امروزه برای ما تا حدودی عجیب است که بشنویم شخصی که خود یکی از اعظم نویسندگان صوفیه بوده است شنیدن اشعار عاشقانه را حرام می‌دانسته است. ولی اگر ما به این نویسنده در جایگاه تاریخی خودش نگاه کنیم، خواهیم دید که سخن او تعجب‌آور نیست. هجویری در زمانی کتاب خود را می‌نوشت که تصوف تازه از فضای زاهدانه و عابدانه تا حدودی خارج می‌شد و با ذوق و شور و حالی که در ادب فارسی بود آشنا می‌شد. هجویری خود با وجود اینکه ایرانی بود و زبان مادری اش فارسی بود و به فارسی چیز می‌نوشت هنوز مانند قشیری، و

بر خلاف ابوسعید ابوالخیر، تحت تأثیر همین تصوف زاهدانه و عابدانه‌ای بود که با روحیهٔ مشایخ بغداد و بصره بیشتر سازگاری داشت. وی يك صوفی متشرع بود و تأکید او بر شریعت نیز تا حدودی قشری به نظر می‌رسد. این روحیهٔ متشرعانه را در بحث وی دربارهٔ شعر بطور کلی و الفاظی که شعرا به کار می‌برند و با آنها به وصف معشوق می‌پردازند می‌توان مشاهده کرد.

همان طور که قبلاً اشاره شد، هجویری خواندن و شنیدن شعر را در مجالس سماع بطور مطلق حرام نمی‌داند. شعر از نظر او مباح است. اصولاً در مورد شعر فی نفسه نمی‌توان حکمی کرد. زمانی می‌توان دربارهٔ شعر حکم کرد که محتوای آن در نظر گرفته شود. بررسی محتوای شعر هجویری را به بحث دربارهٔ اقسام آن می‌کشاند. شعر بطور کلی از حیث محتوا بر دو قسم است: شعر نیکو و شعر زشت. شعر نیکو شعری است که در آن «از حکمت و مواعظ و استدلال اندر آیات خداوند»^۹ سخن به میان آمده باشد. در واقع هر سخنی که در آن حکمت و مواعظ باشد، خواه به نثر و خواه به نظم، سخنی است نیکو و شنیدن آن حلال. پس خواندن و شنیدن این قبیل اشعار در مجالس سماع حلال است. اما سخن زشت سخنی است که در آن غیبت و بهتان و فحش و ناسزا و کفر باشد. این نوع سخن، خواه به نثر باشد و خواه به نظم، حرام است. پس خواندن و شنیدن اشعار زشت، یعنی اشعاری که در غیبت اشخاص یا در بهتان و فحش به ایشان سروده شده باشد، یا اشعاری که کفر آمیز باشد، در مجالس سماع حرام است. این خلاصهٔ نظر هجویری است دربارهٔ شعر.

در ضمن این بحث دربارهٔ اقسام شعر و خصوصاً بحث دربارهٔ اشعار حرام، هجویری نظر گروه دیگری را مطرح می‌کند که دقیقاً مربوط به بحث ما می‌شود. گروهی که منظور نظر هجویری بوده است ظاهراً دسته‌ای از صوفیه بوده‌اند که در اشعار خود به محاکات پرداخته و اعضای بدن معشوق را وصف می‌کرده‌اند. این دسته از صوفیه، بنا به قول هجویری، شعر را بطور مطلق حلال می‌دانستند. ولی همان طور که وی مخالف کسانی است که شعر را مطلقاً حرام می‌پنداشتند، با این گروه نیز که شعر را فی الجمله حلال می‌دانستند مخالف است. البته، هجویری

(۹) کشف‌المحجوب، ص ۵۱۸.

برای اینکه ثابت کند که شعر بطور مطلق حلال نیست مثال اشعار حاوی غیبت و بهتان و فحش و کفر را ذکر می‌کند. ولی این دسته از صوفیه مرادشان این قبیل اشعار نبوده است. اشعار ایشان اشعار فلسفی و حکمت آمیز هم نبوده است. شعر ایشان شعری بوده است در وصف زلف و خال و اعضای دیگر معشوق:

گروهی جمله آن (یعنی شعر) را حلال دارند و روز و شب غزل و صفت زلف و خال بشنوند و اندرین بر یکدیگر حجج آرند.^{۱۰}

این گروه چه کسانی بودند و به کدام طایفه تعلق داشتند و در کجا می‌زیستند؟ هجویری در این خصوص توضیحی نمی‌دهد. ولی وی در اینجا مطلبی را از قول این گروه نقل می‌کند که از لحاظ تاریخی حائز کمال اهمیت است. مطلبی که هجویری ذکر می‌کند عقیده این گروه از صوفیه درباره معانی الفاظی چون «چشم و رخ و خد و زلف و خال» است. از نظر این دسته از صوفیه این الفاظ عباراتی بوده است که به مبانی دیگری اشاره می‌کرده است. البته بحث بر سر مراد شاعر و یا حتی قول او نیست، بلکه بحث بر سر برداشت شنونده است. صوفیان مزبور کاری به این نداشتند که شاعر چه معنایی را از این الفاظ اراده کرده بوده است.^{۱۱} دلیل ایشان برای حلال بودن این اشعار تلقی ای بوده است که خود ایشان از آنها داشتند. تلقی ایشان از این اشعار این بوده که الفاظ چشم و رخ و خد و خال و زلف همه اشاره به حق است. پس صوفیی که در سماع اشعاری را می‌شنیده و از آنها به وجد درمی‌آمده، در آن الفاظ نظرش به معشوق انسانی نبوده است. عشق او عشق انسانی نیست. او عاشق حق است و لذا می‌گوید: «من اندر چشم و رخ و خد و زلف و خال حق می‌شنوم و آن می‌طلبم».^{۱۲} بنابراین، ملاحظه می‌شود که در زمان هجویری، یعنی در نیمه اول قرن پنجم، نه تنها محاکات عاشقانه شعرای فارسی زبان و الفاظی که در وصف اندام و جوارح معشوق به کار

۱۰) کشف المحجوب، ص ۵۱۸.

۱۱) هجویری در جای دیگر عقیده گروهی را ذکر می‌کند که معتقد بودند که اصلاً شاعر در هنگام شعر گفتن وسیله است و لذا فکر او، هر چه باشد، مهم نیست. این گروه موحدانند که آفریننده حقیقی شعر را خدا می‌دانستند: «موحدان در شعر شاعر نظر کردند، آفریننده طبع و رادیدند و زداپنده خاطرش را و اندر آن اعتبار فعل را بر فاعل دلیل کردند.» (همان، ص ۵۲۶-۷).

۱۲) همان، ص ۵۱۹.

می بردند و ارد حلقه های بعضی از صوفیه شده بوده، بلکه همزمان با آن نظریه جدیدی نیز در تفسیر این قبیل اشعار و الفاظ پیدا شده بوده است. به عبارت دیگر، علت ورود این اشعار و الفاظ به تصوف این بوده است که صوفیه آنها را به معانی ظاهری حمل نمی کردند. بلکه معانی دیگری که به حقایق الهی اشاره می کرده است از برای آنها در نظر می گرفتند.

این معانی دقیقاً چه بوده، و آیا هر يك از این الفاظ به معنایی خاص اشاره می کرده است یا نه؟ هجویری در این باره چیزی نمی گوید. شاید هم هنوز در این مرحله ابتدایی چنین تفصیلی پیدا نشده بوده است، و صوفیه هر لفظ را اشاره به يك معنی خاص در نظر نمی گرفتند. به هر حال، چیزی که منظور نظر هجویری است شرح و بسط عقاید این دسته نیست. او می خواهد نظر این دسته را رد کند و بگوید این قبیل اشعار حرام است و قوالان نباید آنها را در مجالس سماع بخوانند. هجویری دلیلی هم برای مدعای خود ذکر می کند. ولی نه دلیل او در اینجا برای ما اهمیت دارد و نه نظر او درباره این دسته از صوفیه. آنچه از نظر ما حائز اهمیت است نفس گزارش او درباره این گروه و بدعتی است که در تصوف گذاشته اند؛ و این از لحاظ جامعه شناسی قرن پنجم و تاریخ تصوف (به خصوص در خراسان) و همچنین تاریخ ادبیات فارسی نکته ای است شایان توجه.

باری، همان طور که ملاحظه کردیم، نظر آن دسته از صوفیانی که در زمان هجویری در مجالس سماع تشبیب یا نسیب می خواندند و اسامی اعضای صورت معشوق را با معانی عرفانی به کار می بردند مورد قبول پاره ای دیگر از مشایخ صوفیه، از جمله نویسنده ای چون هجویری که خود یکی از مهمترین نویسندگان صوفی در تاریخ تصوف است، نبوده و هجویری ایشان را نکوهش کرده و صوفی نما خوانده است. تصور این امر دشوار است که اگر هجویری و هجویریها در صحنه ادبیات صوفیه پیروزمی شدند بر سر شعر فارسی چه می آمد. خوشبختانه ایشان در ایران شکست خوردند، و پیروان همان کسانی که هجویری ایشان را جاهل و صوفی نما خوانده بود مجالی به این سخنان و آراء ندادند و به کمک همان الفاظ با معانی عرفانی که برای آنها قائل بودند جمال معشوق ازل را در صفحات دواوین خود با تشبیهات و استعارات متنوع و بدیع خود آراستند، و به غزل فارسی نیرو بخشیدند و راه را برای خداوندان شعر فارسی، از جمله عطار و

مولوی و سعدی و حافظ، هموار ساختند.

رای هجویری، با همه شدت و تندی ای که در لحن کلام او بود، آن قدر سست بود که هیچ گاه در ایران خریداری جدی پیدا نکرد. نیم قرن پس از او، شخصی که کم و بیش همزمان با تصنیف کشف‌المحجوب در یکی از روستاهای خراسان به دنیا آمده بود، بدون اعتنا به تکفیر هجویری و هجویریها نظریه‌ای بکر و استوار از لحاظ فلسفی و عرفانی درباره رموز الفاظی چون چشم و زلف و خدّ و خال معشوق ابراز کرد که عملاً رای هجویری و امثال او را در تاریخ تصوف ایران به دست فراموشی سپرد. این شخص کسی جز مؤسس تصوف نظری ادبیات فارسی یعنی خواجه احمد غزالی نبود. نظر احمد غزالی را ما در جای دیگر مورد بحث قرار خواهیم داد. در اینجا می‌خواهیم از نظر مشهورترین صوفی و فقیه نیمه دوم قرن پنجم، یعنی ابو حامد محمد غزالی، برادر بزرگ خواجه احمد، نیز با خبر شویم.

ابو حامد غزالی و شعر حلال

همان طور که گفته شد، هجویری مسأله الفاظ چشم و ابرو و خدّ و خال معشوق را در تصوف از دیدگاه شرعی مورد بررسی قرار داد و حکم به حرمت آنها کرد. اتفاقاً همین دیدگاه را فقیه و متکلم و صوفی بزرگ قرن پنجم یعنی امام محمد غزالی نیز حفظ کرد، با این تفاوت که حکمی که وی صادر کرد درست خلاف حکم هجویری بود. همان طور که هجویری این مسأله را در ضمن بحث سماع پیش کشیده بود، ابو حامد نیز، حدود سی چهل سال بعد، همین مسأله را در ضمن بحث مستوفای خود در باب سماع در دو کتاب / حیات علوم / الدین و کیمیای سعادت پیش کشید.

محمد غزالی مانند هجویری معتقد بود که سماع صوفیه نه مطلقاً حرام است و نه مطلقاً حلال، بلکه در جایی حرام است، در جایی مباح، و در جایی حلال. بررسی يك اين موارد از موضوع سخن ما بیرون است. آنچه در اینجا منظور نظر ماست سماعی است که در آن قوالب اشعاری را می‌خواند که در آنها از الفاظی چون چشم و ابرو و خدّ و خال معشوق استفاده شده است. اتفاقاً این بحث را محمد غزالی مانند هجویری در ضمن بحث درباره سماع حرام پیش کشیده

است^{۱۳}. غزالی در احیاء می نویسد: پنج عارض است که سماع را حرام می سازد: یکی از آنها مربوط به اشعاری است که قوال می خواند. نظر غزالی در این خصوص تا حدودی شبیه به نظر هجویری است. او نیز سرودن و خواندن و شنیدن اشعاری را که در آنها فحش و ناسزا و هجو آمده باشد، یا به خدا و پیغمبر (ص) و صحابه نسبت دروغ داده شده باشد، حرام می داند. و اما در مورد اشعاری که در آنها وصف اعضای صورت معشوق شده باشد، نظر ابو حامد با هجویری فرق دارد. این قبیل اشعار، که اصطلاحاً نسیب یا تشبیب خوانده می شود، از نظر ابو حامد بطور مطلق حرام نیست. حلال بودن و حرام بودن این اشعار بستگی به برداشتِ شنونده دارد. بنابراین، ابو حامد خود را جزو همان دسته صوفیانی قرار می دهد که هجویری از ایشان انتقاد کرده است. ابو حامد در توضیح رأی خود می گوید: اگر سماع کننده این الفاظ را به معنای ظاهری تلقی کند و با شنیدن این اوصاف صورت زنی یا کودکی را در نظر مجسم کند، در آن صورت مرتکب فعل حرام شده است. ولی اگر سماع کننده عاشق حق باشد و با شنیدن الفاظی چون چشم و ابرو و خد و خال توجهش به خدا باشد و از برای آنها معانی دیگری دال بر حقایق الهی در نظر بگیرد سماع او حلال است:

اما نسیب، و آن تشبیب یا شعری است که در وصف زلف و رخ و خوبی قد و قامت و دیگر صفتهای زنان باشد. و در آن نظر است. و درست آن است که نظم و روایت آن به سرود یا غیر سرود حرام نیست. و بر مستمع واجب است که آن را بر زنی معین حمل نکند مگر بر زن و کنیزک خویش. و اگر بر بیگانه ای حمل کند گناهی باشد بدان حمل و گردانیدن اندیشه. و کسی که صفت او این باشد باید که اصلاً از سماع پرهیزد، چه کسی که بر او عشق غالب باشد هر چه بشنود بر آن حمل کند، اگر چه لفظ مناسب آن

(۱۳) ظاهراً بحث این الفاظ در ضمن بحث درباره سماع حرام، از هجویری به بعد، در میان نویسندگان ایرانی به صورت سنت درمی آید، چنان که علاوه بر محمد غزالی، مثلاً ابوالنجیب سهروردی در آداب المریدین (با ترجمه عمر بن محمد بن احمد شیرکان، به تصحیح نجیب مایل هروی، انتشارات مولی، تهران، ۱۳۶۳، صص ۶۰ و ۱۴۸ و ۲۱۶ و ۲۷۸) و عبدالقاهر بن عبدالله سهروردی در کتاب عوارف المعارف (بیروت، ۱۹۶۶، ص ۱۷۵) و نیز صاحب کتاب بوارق الالاماع (به تصحیح رابسون، لندن، ۱۹۳۸، ص ۱۷۵) این مسأله را در ضمن بحث سماع و اشعاری که قوالان می خوانند مطرح کرده اند.

باشد یا نه، که هیچ لفظی نیست که نه حمل آن بر معنیها به طریق استعارت ممکن است.^{۱۴}

در اینجا ابو حامد کاری می کند که هجویری نکرده است. گفتیم که هجویری درباره معانی خاصی که صوفیه از برای هر يك از الفاظ مزبور در نظر می گرفتند سخنی نمی گوید. ابو حامد این نقیصه را تا حدودی جبران می کند و می نویسد: پس کسی که بر دل او دوستی خدای تعالی غالب است، به سیاهی زلف ظلمت کفر اندیشد، و به روشنی رخسار نور ایمان، و به ذکر وصال لقای حق تعالی، و به ذکر فراق حجاب از حق تعالی در زمره مردودین، و به ذکر رقیب که روح وصال را مشوش کننده است عوايق دنیا و آفات آن که مشوش کننده دوام انس به خدای تعالی است اندیشد. و در حمل کردن بر آن به استنباطی و تفکری و مهلتی حاجت نباشد، بل معنیهایی که بر دل غالب است مقارن شنیدن لفظ در دل غالب شود.^{۱۵}

در این فقره از احیاء چندین نکته هست که قابل تأمل است. یکی این که غزالی حساب شاعر و قوال و سماع کننده را از هم جدا می کند. کار شاعر در به کار بردن این قبیل الفاظ در شعر خود از نظر غزالی به هیچ وجه حرام نیست. روایت کننده اشعار نیز، خواه قوال باشد و با آواز بخواند خواه شخص دیگری و بدون آواز، مرتکب فعل حرام نمی شود. سخن غزالی درباره سماع است و مسأله حلال بودن و حرام بودن این اشعار هم با شنیدن آنها و تفسیری که مستمع از الفاظ می کند پیش کشیده می شود. و همان طور که ملاحظه کردیم، اگر شنونده این الفاظ را به طریق استعاره بر حقایق الهی حمل کند سماع او حلال، و الا حرام است. همین حکم در مورد شاعر و روایت کننده اشعار نیز صادق است، البته نه از این حیث که شاعر و راوی اشعار هستند، بلکه از این حیث که خود مستمع اشعارند.

۱۴ و ۱۵) ابو حامد محمد غزالی، احیاء علوم الدین، ترجمه مؤید الدین محمد خوارزمی، به کوشش حسین خدیو جم، نیمه دوم از ربع عادات، تهران، ۱۳۵۹، ص ۵-۸۲۴؛ و متن عربی احیاء علوم الدین، المجلد الثاني، بیروت، بی تا، ص ۲۸۲.

نکته دیگر مسأله مطابقت یا عدم مطابقت درك شنونده الفاظ با مراد شاعر است. آیا شنونده باید سعی کند مراد شاعر را رعایت کند، یعنی اول تحقیق کند که منظور گوینده چه بوده است؟ پاسخ غزالی منفی است، و این پاسخ از لحاظ روانشناسی شعر درخور توجه است. از نظر غزالی، زبان شعر با زبان فلسفه فرق دارد، و اصولاً زبان شعر خبری نیست. الفاظی که در شعر به کار برده می شود هیچ يك ضرورتاً دلالت بر يك معنای واحد نمی کنند. بطور کلی، هر لفظی را می توان بطور استعاری در غیر معنی موضوع له به کار برد، و شعر این قدرت را بطور کامل به الفاظ می بخشد. این معنی را یکی از شاگردان مکتب ابوحامد، عین القضاة همدانی، در یکی از نامه های خویش به نحوی شاعرانه بیان کرده است. سخن او درباره اشعاری است که در آنها چشم و زلف و سر و موی معشوق وصف شده است. می نویسد:

جوانمردا، این شعرها را چون آینه دان. آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود. اما هر که در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست. اما هر کسی از او آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار او است. و اگر گویی شعر را معنی آن است که قائلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آینه صورت روی صیقل است که اول آن صورت نمود.^{۱۶}

ابوحامد به شعر از همین دیدگاه نگاه می کند. شعر از نظر او مانند آینه است و هر کس می تواند صورت حال خویش را در آن ببیند. بنابراین سماع کننده نباید در بند رعایت مراد شاعر باشد: «رعایت مراد شاعر از سخن بر او (شنونده) لازم نبود، بل هر سخن وجه ها دارد، و هر یابنده ای را در اقتباس معنی از آن نصیبی باشد»^{۱۷}. به همین دلیل حکم حلال بودن و حرام بودن را در مورد آینه شعر

۱۶) نامه های عین القضاة همدانی، به تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران، ج ۱، تهران، ۱۹۶۹، ص ۲۱۶.

۱۷) احیاء، ترجمه فارسی، ص ۸۳۹.

نمی‌توان صادر کرد. چنین حکمی را باید در مورد شخصی کرد که در محاذات آئینه قرار گرفته است، یعنی شنونده شعر. از اینجا است که غزالی توجه خود را به حال شنونده معطوف می‌دارد و دستوراتی اخلاقی و عملی به وی می‌دهد. اولاً اگر روی او زشت باشد باید به آئینه نگاه نکند. کسی که الفاظ زلف و روی و غیره را بر زنی بیگانه حمل می‌کند «باید که اصلاً از سماع پرهیزد.» و بطور کلی، کسانی که به عشق مجازی مبتلا هستند نباید سماع کنند:

... آنکه [را] در دل صفتی مذموم بود، چنان که... در دل دوستی زنی یا کودکی بود، که سماع کند در حضور وی تا لذت زیادت شود، یا در غیبت وی بر امید وصال تا شوق زیادت شود، یا سرودی شنود که در وی حدیث زلف و خال و جمال باشد و در اندیشه خویش بر وی فرود آورد این حرام است.^{۱۸}

کسانی می‌توانند در آئینه نگاه کنند که دل ایشان از صفات نکوهیده پاک شده باشد و در عشق حق مستغرق شده باشند. این قبیل اشخاص از پرتو طهارت باطنی و عشقی که به خدای تعالی دارند، هر چه در آئینه شعر ببینند همه اوصاف حق است. پس:

صوفیان و کسانی که ایشان به دوستی حق تعالی مستغرق باشند و سماع بر آن کنند این بیتها (که در وصف زلف و خال و جمال بود و حدیث وصال و فراق) ایشان را زیان ندارد، که ایشان از هر یکی معنی فهم کنند که درخور حال ایشان باشد، و باشد که از زلف ظلمت کفر فهم کنند و از نور روی نور ایمان فهم کنند، و باشد که از زلف سلسله اشکال حضرت الهیت فهم کنند.^{۱۹}

آنچه در اینجا از نظر غزالی مهم است این است که سماع کننده از قید هوا و هوس و عشقهای مجازی رسته باشد. مهم این است که او به عشق حقیقی رسیده

۱۸) ابوحامد محمد غزالی، کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیو جم، ج ۱، تهران، ۱۳۶۴، ص ۷۷.

۱۹) همان، ص ۴۸۴.

باشد، و چون حال او چنین باشد، مجاز است که در برابر آینه بایستد و حال خویش در آن ببیند. و باز، مهم نیست که چنین شخصی در آینه چه می بیند، یا آن الفاظ را چگونه فهم می کند. کسی که عاشق حق است هر چه از اشعار بشنود بر معشوق خود حمل می کند، و از نظر غزالی همین تجربه است که مهم است. ابوحامد در این باب تا جایی پیش می رود که می گوید که اصلاً مهم نیست که شعر چه باشد، حتی اگر آوازی بی معنی باعث شور و حال مستمع شود، زهی سعادت. اصل در سماع قدرت فهم و تخیل شنونده است:

کسی که سوخته محبت الهی است، وجد او بر اندازه فهم او باشد، و فهم او به اختیار تخیل او. و شرط تخیل آن نیست که موافق مراد شاعر و لغت او باشد. پس آن وجد حق و صدق است.^{۲۰}

آزای ای که ابوحامد در تفسیر الفاظ به سماع کننده می دهد نکته مهمی را در شناخت استعارات صوفیه روشن می کند. اصولاً صوفیه در مورد معانی الفاظی چون زلف و خد و خال و چشم و ابرو و لب معشوق اتفاق نظر نداشته اند، بلکه هر يك بنا بر مشرب و مکتب خود، بخصوص ذوق و حال خویش، تعریفی دیگر کرده است. حتی خود ابوحامد نیز تعریف دقیقی از زلف و روی ارائه نمی دهد. می گوید «باشد که از زلف ظلمت کفر فهم کنند و از نورِ روی نورِ ایمان فهم کنند»، و باز احتمال می دهد که سماع کنندگانی «از زلف سلسله اشکال حضرت الهیت فهم کنند». بنابراین، از نظر ابوحامد این قبیل الفاظ را نمی توان مانند اصطلاحات صوفیه، از قبیل فنا و بقا، قبض و بسط، وقت و نفس، تمکین و تلوین تلقی کرد و معنای خاصی برای آنها در نظر گرفت. در مورد الفاظ زلف و چشم و ابرو و نظایر آنها ما در ساحت دیگری هستیم، و آن ساحت شعر است. این ساحت، ساحتِ قوه عاقله نیست، ساحتِ خیال است، «و شرط تخیل آن نیست که موافق مراد شاعر و لغت او» باشد و در اینجا ما اضافه می کنیم که شرط نیست که موافق مراد هیچ کس دیگری باشد. این مطلب به خودی خود در تاریخ شعر صوفیانه فارسی حائز کمال اهمیت است. الفاظی که به اعضای بدن معشوق اشاره می کنند دارای

معنای واحدی نیستند، و لذا نباید سعی کرد چنین تعریفی برای آنها ارائه کرد. ولی يك نکته را هم نباید فراموش کرد و آن این است که صوفیه، اعم از شعرا و خوانندگان اشعار، این الفاظ را به معانی غیر محسوس و مابعدالطبیعه حمل می کردند. ابو حامد خود این مطلب را بخصوص مورد تأکید قرار می دهد و می نویسد:

ما این فهمها را مثالها آورده ایم تا نادانی نپندارد که مستمع به بیتهایی که در آن ذکر بت و ذکر زلف و ذکر رخ باشد، از آن جز ظواهر آن فهم نکند، و ما حاجت نداریم که کیفیت فهم معنیها را از بیتها یاد کنیم.^{۲۱}

چنان که ملاحظه می شود، از نظر غزالی مهم این نیست که مستمع با شنیدن الفاظی چون زلف و چشم و ابرو و خدّ و خال چه معنایی درك کند. همین قدر که وی معنای ظاهری از برای آنها در نظر نگیرد کافی است. وی باید این الفاظ را به حقایق الهی و معانی مابعدالطبیعی حمل کند. این معانی از نظر او لازم نیست ثابت باشد. به همین دلیل هم او حاجتی به بحث درباره تجربه شنونده نمی بیند. غزالی در توضیح نظر خود حکایت های دل انگیزی نقل می کند که هم از لحاظ اجتماعی و تاریخی شایان توجه است و هم از لحاظ علم الجمال (استتیک). بحث بر سر این است که حتی ممکن است قوال در مجلس سماع شعری به عربی بخواند، و شنونده ای عربی نداند و معنای الفاظ را نداند که چیست، ولی به دلیل عشقی که به حق دارد آن را به معشوق الهی حمل کند، و به تجربه و حالی عرفانی نایل آید:

و باشد نیز که از آن بیت تازی چیزی فهم کند که نه معنی آن بود، ولیکن چنان که ایشان را خیال افتد، که نه مقصود ایشان تفسیر شعر است. یکی می گفت: «مازارنی فی النوم الاخیالکم». صوفی حال کرد. گفتند: این حال چرا کردی، که خود ندانی که وی چه می گوید؟ گفت: چرا ندانم؟ می گوید: مازاریم. راست می گوید، که همه زاریم و فرومانده ایم و در خطریم.^{۲۲}

(۲۱) احیاء، ترجمه فارسی، ص ۸۴۰.

(۲۲) کیمیای سعادت، ج ۱، ص ۴۸۵؛ و نیز رك. به احیاء، ترجمه فارسی، ص ۸۲۵.

از این داستان و نظایر آن چنین استنباط می‌شود که در زمان غزالی صوفیه در مجالس سماع نه تنها از اشعار عاشقانه فارسی بلکه هنوز از عربی نیز که به آنها تشبیب یا نسیب می‌گفتند استفاده می‌کردند. و این نشان می‌دهد که تحریم این عمل توسط هجویری و امثال او مؤثر واقع نشده بوده است. وانگهی، ابوحامد یک صوفی معمولی نبوده است. اگر به خاطر بیاوریم که وی یکی از بزرگترین علمای زمان خود و یک متکلم و فقیه متشرع و صاحب فتوا بوده است، در می‌یابیم که حتی صوفیه متشرع نیز تکفیر هجویری را به جد نگر فتند. البته، متشرعان غیر صوفی و ظاهر بینان دست از ملامت صوفیه برنداشتند. ابوحامد این قبیل ظاهر بینان، و همچنین صوفیانی را که مانند هجویری فکر می‌کردند، ابله می‌خواند:

گروهی از ابلهان و گروهی از مبتدعان بدیشان تشنیع همی‌زنند که «ایشان حدیث صنم و زلف و خال و مستی و خرابات»^{۲۳} می‌گویند و می‌شنوند و این حرام باشد»، و می‌پندارند که این خود حجتی عظیم است که بگفتند و طعنی منکر است که بکردند. (در حالی) که از حال ایشان خبر ندارند.^{۲۴}

سخنان ابوحامد در توجیه عمل صوفیه در استعمال الفاظ زلف و چشم و ابرو و خد و خال معشوق و نظایر آنها در اشعار خود اگرچه پیروزی را نصیب صوفیه کرد، ولی به نزاع ایشان با قشریون پایان نداد. در قرنهای بعدی نیز همواره کسانی بودند که بر صوفیه به همین دلیل تشنیع می‌زدند. ولی خوشبختانه صدای این ظاهر بینان و قشریون همواره ضعیف بوده، و مانع از ورود و رواج این الفاظ در اشعار صوفیانه زبان فارسی نشده است. این قبیل الفاظ به حدی در اشعار زبان فارسی شیوع پیدا کرد که بسیاری از کسانی که از معانی عرفانی و رمزی آنها بی‌خبر بودند، و حتی منکر آنها می‌شدند، ناگزیر شدند که ذکر آنها را در شعر

۲۳) ابوحامد در این بخش از کتاب خود توضیحی هم درباره لفظ خرابات می‌دهد که ظاهراً قدیمترین شرح عرفانی و رمزی این لفظ در ادبیات فارسی است، و این نشان می‌دهد که لفظ خرابات و بطور کلی الفاظ خراباتی در قرن پنجم با معانی عرفانی آنها در اشعار صوفیه به کار می‌رفته است: «ایشان از خرابات خرابی صفات بشریت فهم کنند که اصول دین آن است که این صفات که آبادان است خراب شود، تا آنکه ناپیدا است در گوهر آدمی پدید آید و آبادان شود» (کیمیای سعادت، ج ۱، ص ۴۸۵).

۲۴) کیمیای سعادت، ج ۱، ص ۴۸۵.

بپذیرند. این مسئله در عصر حاضر هم وجود دارد. بسیاری از ظاهر بینان که اشعار شعرای بزرگ فارسی زبان، از جمله حافظ، را می خوانند در عین حال که الفاظ مزبور را بر معانی ظاهری حمل می کنند و معشوق حافظ را مثلاً دختری یا زنی می انگارند، نمی توانند از تحسین و تمجید هنر شاعر خودداری کنند. البته، اگر ابوحامد می خواست درباره این قبیل خوانندگان داوری کند، علی التحقیق ایشان را در زمره ابلهان قرار می داد. ولی در عین حال، حتی از نظر غزالی نیز این قبیل اشخاص را نمی توان بکلی خطاکار به حساب آورد.

اگر مسأله را از لحاظ اخلاقی و عرفانی در نظر بگیریم، کسی که حدیث بت و زلف و خال و خرابات و مستی را بر معانی ظاهری حمل می کند خطاکار است. ولی از لحاظ علم الجمال (استتیک) چنین حکمی را به هیچ وجه نمی توان در حق او کرد. اشعاری که این الفاظ در آنها به کار رفته است، به تعبیر عین القضاة، به منزله آیینیه است. به عبارت دیگر، شعر به خودی خود فاقد يك ساحت معنایی خاص است. حتی اگر شاعر نیز اسامی اعضای معشوق را به معنای خاص عرفانی به کار برده باشد، محدودیتی برای شنونده ایجاد نمی کند. مستمع به هر معنایی که بخواهد می تواند این الفاظ را تعبیر کند. چون معنای ثابتی نیست که ما بتوانیم معنایی را که در ذهن شنونده است با آن مطابقت دهیم، بنابراین بحث درباره صدق و کذب، یا درستی یا نادرستی این معانی نمی توان کرد. پس حتی فهم و درک ظاهر بینان نیز از این اشعار خطا نیست، و لذا هیچ کس را نمی توان از این حیث خطاکار خواند. خطاکاری ایشان از يك جنبه دیگر است، و آن جنبه اخلاقی و آداب سلوك است. این مطلبی است که از فحوای کلام ابوحامد می توان استنباط کرد، اگرچه او آن را تصریح نکرده است.



حرکت ابوحامد در دفاع از اشعار عاشقانه و استعمال الفاظی که دال بر اعضای صورت معشوق است حرکتی شجاعانه و قابل ستایش بود، و از لحاظ فلسفه و روانشناسی شعر و نقد ادبی در تاریخ معارف اسلامی نظر غزالی نظری است فوق العاده با ارزش. مبارزه او با اشخاصی مانند هجویری گام مهمی است در تاریخ تصوف و فلسفه ادبیات صوفیانه در زبان فارسی. کوشش وی در ردّ نظر کسانی که شنیدن این الفاظ عاشقانه را حرام می دانستند، تا حدودی که سخن وی

مؤثر واقع شد، موجب شد که سیر تکاملی ادبیات فارسی، بخصوص شعر و غزل عاشقانه فارسی، از يك خطر عمده نجات یابد. همین که ابو حامد ساخت دیگری را برای معانی الفاظ مزبور گشود، و شنیدن آن اشعار را جایز و حلال دانست و تجربه سماع کننده را يك تجربه اصیل معنوی و عرفانی دانست، و بدین ترتیب شاعران را از تیر ملامت فقهای قشری و حتی صوفیان تنگ نظر و متشرع برکنار ساخت، خدمت ارزنده‌ای بود به شعر فارسی^{۲۵}. ولی نکته اینجاست که قدمی که ابو حامد برداشت فقط به ردّ نظر مخالفان می‌پرداخت، و نه بیش. آنچه او انجام داد این بود که ثابت کرد سخن کسانی که اشعار عاشقانه را حرام می‌انگاشتند از لحاظ عرفانی بی‌پایه است، ولی در اینکه اساس فهم و درك صوفیانی که این قبیل اشعار را می‌شنوند، یا می‌سرایند، چیست و به عبارت دیگر مبنای تفسیر معنوی‌ای که از الفاظی چون زلف و خد و خال می‌کنند چیست، وی سخنی نگفت. در یکی از اقوالی که از وی نقل کردیم، گفت: «ما حاجت نداریم که کیفیت فهم معنیها را از بیتها یاد کنیم.» این جمله خود حد سخن و شاید فهم ابو حامد را نشان می‌دهد. منظور او از این جمله دقیقاً چیست؟ آیا می‌خواهد بگوید که نیازی نیست که ما از لحاظ روانشناسی تجربه شخص را مورد تحلیل قرار دهیم؟ یا از لحاظ عرفانی تجربه‌ای که به سماع کننده دست می‌دهد در چه مرتبه و کدام يك از مقامات است؟ یا معانی‌ای که در این تجربه ادراك می‌شود کدام يك از صفات الهی است؟ این سؤالات که به اصطلاح فلاسفه هم بحث معرفت را در بر می‌گیرد

۲۵) خواندن اشعار عاشقانه در زمان غزالی منحصر به مجالس سماع صوفیان نبود، بلکه این قبیل اشعار در مجالس وعظ هم متداول شده بود و بسیاری از وعاظ خراسانی در ضمن موعظه اشعاری می‌خواندند که بعضی از آنها عاشقانه بود. این مطلب را ابو حامد در احیاء علوم الدین (کتاب علم، باب سوم) مطرح کرده و در آنجا خواندن اشعار عاشقانه را برای عامه مردم ناشایست دانسته است. از نظر او، در مجلس وعظ فقط باید شعر حکمت خواند. «فلا ينبغي أن يستعمل من الشعر إلا ما فيه موعظة أو حكمة علی سبیل استشهاد و استئناس» (احیاء، ج ۱، ص ۳۶). البته اگر در مجلس شنندگان باشند که محب خدا باشند و عشق و محبت را که در شعر آمده است (و معمولاً منظور از آن عشق انسانی بوده است) بر محبت خود به خداوند حمل کنند اشکالی ندارد. «ولو حوى المجلس الخواص الذى وقع الاطلاع علی استغراق قلوبهم بحبّ الله تعالى و لم يكن معهم غيرهم، فان اولئك لا يضّرّ معهم الشعر الذى ظاهره الى الخلق، فان المستمع ينزل كل ما يسمعه علی ما يستولى علی قلبه» (همانجا). چنانکه ملاحظه می‌شود، ابو حامد در مورد خواندن اشعار عاشقانه در مجلس وعظ همان حکمی را صادر می‌کند که در مورد مجلس سماع صوفیانه صادر کرده بود.

و هم بحث وجود (انتولوژی) را، بی ارتباط با هم نیست، چه بحث معرفت و بحث وجود در تصوف و عرفان اسلامی، مانند همه مکاتب عرفانی، کاملاً به هم ربط دارند. بنابراین، ابوحامد در اینجا لزومی ندیده است که تجربه عرفانی سالک را در هنگام سماع این اشعار چه از لحاظ روانشناسی و بحث معرفت و چه از لحاظ وجودی مورد تحلیل قرار دهد. ادعای او این است که حاجتی به این کار نیست، و این ادعا ناموجه نیست، چه قصد او بیش از این نیست که نظر معاندان را رد کند و ثابت کند که معانی دیگر در ورای معانی ظاهری این الفاظ هست، و لذا شنیدن آنها حرام نیست. در این کار هم حقیقتاً وی موفق بوده است. ولی این برای مشایخ دیگر صوفیه کافی نبوده است. در حقیقت، تاریخ تصوف در ایران نشان می‌دهد که کاری که ابوحامد کرد يك کار ابتدایی بود. مشایخ و نویسندگان دیگر گامهای دیگری برداشتند که مسأله معانی اسامی اعضای صورت معشوق را بکلی در افق دیگری قرار داد. ما پس از ابوحامد شاهد تفسیرها و توضیحات بدیع و عمیقی هستیم که بر روی هم بنای فلسفی و عرفانی استواری را برای تبیین این قبیل الفاظ در شعر فارسی بنیان نهاده است. در حقیقت آنچه که ما تا کنون از ادبیات فارسی شناخته‌ایم، وجود اشعاری است که بر پایه این فلسفه و عرفان عمیق نهاده شده است، و این بخش البته خود فقط بخشی از فلسفه عرفانی است که متفکران متصوف ایرانی تأسیس کرده‌اند.

[نشر دانش، سال ۶، شماره ۵]

(مرداد و شهریور ۱۳۶۵)

شیرین در چشمه

اصل همه عاشقی ز دیدار افتد چون دیده بدید آنکھی کار افتد
(سوانح، احمد غزالی)

(۱)

خوانندگان مثنوی خسرو و شیرین که زیباترین و دلنشین‌ترین اثر حکیم نظامی و یکی از شاهکارهای عشقی در زبان فارسی است، صحنهٔ اولین دیدار قهرمانان داستان یعنی خسرو و شیرین را به یاد دارند. این صحنهٔ دل‌انگیز و فراموش‌نشدنی، صحنه‌ای که در آن شیرین برای آب‌تنی به چشمه رفته و خسرو از بالای تپه‌ای او را نگاه می‌کند، در عین زیبایی و لطافت یکی از عمیق‌ترین و پرمعنی‌ترین حوادث داستان است. موضوع اصلی این صحنه دیدار یا نظر است، نظری که خسرو و شیرین اولین بار به یکدیگر می‌افکنند و بر اثر آن دل به هم می‌سپارند.

نظر بطور کلی یکی از مسائل مهم عشق است و عشق موضوعی است که نویسندگان و شعرا دربارهٔ آن آثار متعددی تألیف کرده‌اند. بعضی از این آثار نسبتاً جنبهٔ علمی دارد و عشق به عنوان یک موضوع علمی در آنها مورد بررسی قرار گرفته است. کتابهایی چون طوق الحمامه ابن حزم اندلسی (متوفی ۴۵۶) و دم‌الهی ابن جوزی (متوفی ۵۹۷) و روضة المحبین ابن قیم الجوزیه (متوفی ۷۵۱) که همه به عربی است از مهمترین آثاری است که از این لحاظ دربارهٔ

عشق تألیف شده است. در این آثار از مسائل مختلف عشق یا محبت، مثلاً مسأله دیدار عاشق و معشوق با یکدیگر، فراق یا جدایی آنها، رقیب، غیرت، ناز معشوق و نیاز عاشق، نامه نگاری عاشق و معشوق و گفتگوی ایشان با هم، وصال، و سرانجام مرگ آنها سخن به میان آمده است. بعضی از آثار نیز از دیدگاه فلسفی نوشته شده است، مانند «رسالة العشق» ابن سینا و «رسالة فی ماهیه العشق» در رسائل اخوان الصفا. بعضی نیز از دیدگاه عرفانی نوشته شده است، مانند کتاب عطف الألف المألوف علی اللام المعطوف از ابوالحسن دیلمی (متوفی ۳۷۱) و مشارق انوار القلوب و مفاتیح اسرار الغیوب از ابن دباغ (متوفی ۶۹۶). در این آثار نیز مسائل عشق از دیدگاههای فلسفی و عرفانی مطرح گردیده است. این نوع آثار نیز تا قرن ششم عموماً به زبان عربی تألیف شده است.

اما فارسی زبانان بحث عشق را به شیوه ادبی و تا حدودی از دیدگاه عرفانی در ضمن حکایت‌های عشقی به نظم در آورده‌اند و مسائل آن را ضمن حکایات و به صورت غیر انتزاعی مطرح ساخته‌اند. بهترین نمونه این قبیل آثار منظوم مثنوی خسرو و شیرین نظامی است.^۱

در این مثنوی نظامی تقریباً همه مسائلی را که نظریه پردازان عشق، از جمله ابن حزم و ابن قیم، در کتابهای خود مطرح کرده‌اند به شیوه‌ای شاعرانه از راه تمثیل و حکایت پردازی به میان آورده است و در ضمن این تمثیلات به معانی دقیقی اشاره کرده است. بعضی از این معانی نیز کاملاً جنبه فلسفی و عرفانی دارد و می‌توان بیان دیگری از آنها را در رسائل و کتابهای فلسفی و عرفانی مشاهده کرد. دیدار خسرو و شیرین در چشمه نیز یکی از حوادث این داستان است که دقیقاً به مسأله نظر و بخصوص نظر اول که موجب عاشقی هر دو پهرمان می‌گردد مربوط می‌شود. نظامی در ابیاتی که در وصف این صحنه سروده است به چند نکته عمیق و دقیق فلسفی و عرفانی اشاره و نظر خود را درباره این مسأله مهم بیان کرده است.

در این مقاله ما سعی خواهیم کرد پاره‌ای از این نکات مهم را از راه تحلیل

(۱) برای توضیح بیشتر در این باره رجوع کنید به مقاله نگارنده با عنوان «نظریه عشق و تحول شعر فارسی» در معارف، دوره ششم، شماره ۳، آذر-اسفند ۱۳۶۸، ص ۱۱۱-۱۰۵.

ابیات نظامی بررسی کنیم. این نکات در واقع معانی است که بسیاری از شعرای دیگر نیز در داستانهای عشقی، در وصفی که از صحنه دیدار عاشق و معشوق کرده‌اند، در نظر داشته‌اند. مثلاً فخرالدین اسعد گرگانی که یکی از نخستین شعرایی است که موضوع عشق و مسائل آن را در مثنوی ویس و رامین مطرح کرده است به بعضی از همین نکات اشاره کرده است. به همین دلیل، مقایسه ابیات نظامی و گرگانی در وصف صحنه دیدار می‌تواند به روشن شدن معانی مورد نظر کمک کند. بنابراین، پیش از اینکه ما به سراغ شیرین در چشمه برویم، بهتر است پرده از عماری ویس برگیریم و صحنه دیدار او را در داستان فخرالدین گرگانی از نظر بگذرانیم.

(۲)

اولین نظر عاشق به معشوق در هر داستان عاشقانه حادثه‌ای است مهیج و فراموش نشدنی. در حقیقت لحظه‌ای که چشم عاشق به معشوق می‌افتد لحظه‌ای است که يك انقلاب عظیم در درون عاشق آغاز می‌شود، و لذا شاعر سعی می‌کند تا جایی که می‌تواند این لحظه و این حادثه را در داستان خود برجسته نماید. پیدایش این حادثه غالباً ناگهانی است و دور از انتظار. در واقع این حادثه نقطه عطفی است در حیات درونی عاشق، بطوری که سرگذشت او را می‌توان به دو مرحله پیش و پس از نظر تقسیم کرد. این تحول درونی را فخرالدین اسعد در داستان خود به بهترین نحو در عالم خارج مجسم نموده است.

ویس در عماری نشسته و حجابهایی او را پوشانده است. رامین در صحنه حضور دارد، ولی قادر نیست او را ببیند. از قضا باد شدیدی می‌وزد و آرامش را بهم می‌زند. پرده‌های عماري بالا می‌رود و رامین در يك لحظه موفق می‌شود که جمال ویس را مشاهده کند. با همین يك نگاه است که رامین منقلب می‌شود و دل از کف می‌دهد:

چو تنگ آمد قضای آسمانی	که بر رامین سر آمد شادمانی
ز عشق اندر دلش آتش فروزد	بر آتش عقل و صبرش را بسوزد
بر آمد تند بادی نوبهاری	یکایک پرده بر بود از عماري
تو گفتمی کز نیام آهخته شد تیغ	و یا خورشید بیرون آمد از میغ

رخ ویسه پدید آمد ز پرده دل رامین شد از دیدنش برده^۲

فخرالدین در اینجا می خواهد به يك تحول درونی در وجود رامین اشاره کند، تحولی که بر اثر آن آتشی در دل رامین افروخته می شود و عقل و صبر او را می سوزاند. این تحول درونی و روحی بر اثر يك دگرگونی بیرونی، حادثه ای در طبیعت، صورت می گیرد. در واقع قضایی که از آسمان فرود می آید، ابتدا در عالم خارج ظاهر می شود و سپس به درون شخص می رسد. آرامش و صبر و قرار رامین پیش از نگاه، متناظر با آرامشی است که پیش از وزش باد بر محیط اطراف او حاکم است. باد حامل حکم قضاست در جهان بیرونی و برهم زننده آرامش است. همین وظیفه را «نظر» در عالم درونی به عهده می گیرد. نظری که رامین به ویس می افکند همانند باد حامل حکم قضاست در عالم درونی. با این نظر است که رامین صبر و قرار از کف می دهد.

فخرالدین برای اینکه مراحل این تحول درونی را وصف کند به چندین تمثیل متوسل می شود و با هر يك از این تمثیلهای به یکی از دقایق عشق اشاره می کند. یکی از تمثیلهای تیغ است و بیرون آمدن آن از نیام. روی ویس تا زمانی که در پس پرده محجوب است تیغی است در نیام و چون نمایان شود تیغ از نیام بیرون می آید و قصد هلاک عاشق می کند. روی معشوق همچنین به خورشید مانند شده است، خورشیدی که در پس ابر است. نظر عاشق به معشوق عین آگاهی و علم است. عاشقی زمانی تحقق می یابد که خورشید از پس ابر بیرون آید و جمال معشوق متجلی شود. در مورد ورود نگاه یا نظر از راه دیده به دل، فخرالدین از تمثیل دیگری استفاده می کند. نظر رامین تیری است که از کمان معشوق رها می شود و بر دل او فرود می آید:^۳

(۲) این ابیات و ابیات دیگر این داستان از ویس و رامین، به تصحیح محمدجعفر محجوب (تهران، ۱۳۳۷، ص ۶۵) است.

(۳) این تمثیلهای در اشعار عاشقانه فارسی فراوان به کار رفته است. مثلاً احمد غزالی در سوانح (فصل ۲۰) می گوید: «تیری که از کمان ارادت معشوق رود چون قبله تویی تو آمد گو خواه تیر جفا باش و خواه تیر وفا» و سپس این ابیات را می آورد:

يك تیر به نام من ز ترکش برکش	وانگه به کمان سخت خویش اندرکش
گر هیچ نشانه خواهی اینک دل من	از تو زدن سخت وز من آهی خوش ←

کجا چون دبد رامین روی آن ماه تو گفתי خورد بر دل تیر ناگاه
 رامین تا این لحظه سوار بر اسب است. همینکه تیر نگاه بر دل او اصاب
 می کند از اسب سرنگون می شود و به خاک می افتد:

ز پشت اسب که پیکر بیفتاد چو برگی کز درختش بفرگند باد

سرنگون شدن رامین از اسب در حقیقت جلوه بیرونی دگرگونی روحی اوست. این دگرگونی خود آغاز یک مرحله جدید در حیات درونی و بیرونی رامین است. با این نگاه رامین عاشق شده است. فخرالدین برای اینکه نسبت این نگاه را با عشق بیان کند از تمثیل دیگری استفاده می کند. عشق درختی است که از زمین دل عاشق خواهد رویید، و اولین نگاه عاشق به معشوق به منزله بذر این درخت است که در دل عاشق کاشته می شود:^۴

ز راه دیده شد عشقش فرو دل از آن بستد به یک دیدار ازودل
 درخت عاشقی رُست از روانش ولیکن گشت روشن دیدگانش

→

حافظ نیز در یکی از غزلهای خود به همین مضمون اشاره کرده می گوید:

تیر عاشق کنش ندانم بر دل حافظ که زد اینقدر دانم که از سحر ترس خون می چکد

(۴) در رسائل اخوان الصفا که قبل از مثنوی ویس و رامین تألیف شده است، عشق به درختی مانند شده است که بذر آن نظر است:

واعلم یا أخی أن مبدأ العشق وأوله نظرة أوالففات نحو شخص من الاسخاص، فيكون مثلها كمثل حبة زرع، أو غصن غرس أو نطفة سقطت في رحم بئر. و تكون باقي النظرات والدلحظات بمنزلة مادة تنصب إلى هناك و تنسأ و تنمی علی ممر الأیام الی أن تعبر شجرة أو جنباً (رسائل اخوان الصفا، «فی ماهیة العشق»، ج ۳، بیروت: ابی تا، ص ۴-۲۷۳)

احمد غزالی نیز این تمثیل را در سوانح به کار برده است. در یک جا می گوید: «گاه روح عشق را چون زمین بود تا شجرة عشق ازو بر روید» (سوانح، فصل ۳) و در جای دیگر می سرايد:

درخت عشق همی روید از میانه دل جو اب بایدش از دیدگان فرو ریزم

و باز در جای دیگر می نویسد: «بدایت عشق آن است که تخم جمال از دست مشاهده در زمین خلوت دل افگند» (سوانح، فصل ۱۶ و ۲۱). (بیتی که در پیشانی این مقاله نقل کرده ایم دنباله جمله اخیر در فصل ۲۱ است).

نظر اول عاشق به معشوق لحظه‌ای است که يك انقلاب درونی در عاشق پدید می‌آورد و همان طور که دیدیم، این انقلاب درونی خود به دنبال يك حادثه خارجی (وزش باد شدید و کشف حجاب از معشوق) صورت می‌گیرد. این تحول طبیعی و روحی در خود داستان نیز منعکس می‌شود. شاعر تا اینجا چگونگی پدید آمدن عشق را بیان کرد. از این به بعد مرحله دیگری آغاز می‌شود. بذری که در دل عاشق کاشته شده است باید رشد کند و بتدریج درختی بر و مند گردد. چگونگی رشد این بذر و مراحل گوناگونی که طی خواهد کرد در ضمن حوادثی که پس از این برای عاشق و معشوق پیش می‌آید شرح داده خواهد شد. بنابراین، لحظه دیدار نخستین نقطه عطفی است در داستان ویس و رامین.

صحنه دیدار عاشق و معشوق در ویس و رامین، هر چند صحنه‌ای است مختص این داستان و کاملاً مرتبط با حوادثی که قبل و بعد از این حادثه روی می‌دهد، جنبه تمثیلی دارد. این صحنه، چنانکه ملاحظه کردیم، به منظور بیان مسأله «نظر» عاشق به معشوق آفریده شده است و شاعر خواسته است با استفاده از آن معانی خاصی را در «نظر به عشق» مطرح سازد. خلاصه مطلب این است که علت عشق «نظر» یا «دیدن» است، و عشق بیرون از اختیار عاشق است - قضای الهی است. و «نظر» به منزله وسیله‌ای است که تخم جمال با آن در زمین دل عاشق کاشته می‌شود تا درخت عشق از آن برآید. همین مطلب است که نظامی سعی کرده است در خسرو و شیرین با استفاده از يك حادثه مشابه بیان کند.

(۳)

صحنه اولین دیدار خسرو و شیرین با یکدیگر در مثنوی نظامی یکی از مفصل‌ترین و عمیق‌ترین بخشهای این کتاب است و نه تنها از صحنه مشابهی که فخرالدین گرجانی از دیدار رامین و ویس را ترسیم کرده پرمعنی‌تر است بلکه در میان همه مثنویهای عاشقانه زبان فارسی، حتی مثنویهای دیگری که درباره عشق خسرو و شیرین سروده شده است، همتایی ندارد. در حقیقت نظامی در ضمن این حادثه و مقدمات آن مسأله نظر، بخصوص نظر اول، را به نحوی دقیق و در عین حال دل‌انگیز مطرح کرده است.^۵

(۵) در اینجا ما از متن خسرو و شیرین نظامی، به تصحیح وحید دستگردی (تهران، ۱۳۱۳)، استفاده کرده‌ایم.

این حادثه نیز تصادفی و غیرمنتظر رخ می‌دهد. خسرو که مانند رامین شاهزاده‌ای است جوان و در جستجوی معشوق نادیده خود از بیم گوشمال پدر شهر خود را ترك گفته و به سوی ارمن زمین شتافته است، پس از چندی در میان راه توقف می‌کند. علت این توقف سستی کردن اسب او و همراهان اوست. شاهزاده به غلامان خود فرمان می‌دهد تا در نقطه‌ای منزل کنند و در حالی که غلامانش به علوفه دادن ستوران مشغول گشته‌اند، از ایشان جدا می‌شود و بدون اینکه مقصد خاصی داشته باشد به تفرج در اطراف می‌پردازد. مرغزاری در آن حوالی است و خسرو:

تن تنها ز نزدیک غلامان سوی آن مرغزار آمد خرامان^۶

در میان مرغزار چشم خسرو به چشمه‌ای می‌افتد:

طوافی زد در آن فیروزه گلشن میان گلشن آبی دید روشن

ناگهان چشمش به دختری می‌افتد که در آب در حال شستشوی خویش است:

ز هر سو کرد بر عادت نگاهی نظر ناگه در افتادش به ماهی
عروسی دید چون ماهی مهیا که باشد جای آن مه بر ثریا

این عروس ماه پیکر کسی جز محبوب خسرو، شیرین، نیست، هر چند که خسرو هنوز از هویت او با خبر نیست. چگونگی آمدن شیرین به این محل و رفتن او را به درون آب نظامی قبلا به تفصیل شرح داده است. دختر جوان پیش از این در دیار خود صورت نقاشی شده خسرو را دیده و وصف جمال او را از زبان فرستاده شاهزاده، یعنی شاپور، شنیده و خاطر خواه او شده و، برای رسیدن به محبوب خود و دیدن او، ندیمان خویش را در شهر و دیار خود گذاشته و سوار بر اسب شده و تك و تنها سر به صحرا نهاده است. از قضا هنگام سپیده دم به همین مرغزار و چشمه آب رسیده و برای اینکه غبار راه از تن بشوید و رنج راه از اندام خسته خویش برگیرد، از اسب فرود آمده و جامه از تن به در آورده و پرندی

(۶) این بیت و ابیات بعدی در خسرو و شیرین، صفحه ۸۰ به بعد است.



تصویری از شیرین در چشمه. درخت باشکوهی که در وسط تابلو است درخت عشق است که تخم آن در همین دیدار در زمین دل شیرین و خسرو کاشته می شود و بعداً رشد می کند. (شکوه و زیبایی این درخت را در اصل مینیاتور یا عکس رنگی آن بهتر می توان دید). کمان معشوق با ترکشی پراز تیرهای عاشق کش و صمصام غیرت (برای قطع نظر عاشق از اغیار) بر درخت عشق آویزان است. صخره هایی که در پس درخت عشق است نشانه صعبیت راه عاشقی است. چشمه ای که شیرین در آن دیده می شود نمود گار آب حیات با چشمه حیوان است. وجود مرغابیها هم نماینده حیات است. از سوی دیگر، این چشمه نمود گار آسمان است و شیرین نمود گار ماهی است که در شب بدر بوضوح دیده می شود. در کنار چشمه اسب شیرین، شب دین، ایستاده است. این اسب نمود گار روح است، چه مرکب عشق روح است.

این مینیاتور یکی از مجالس رنگی نسخه مصور خمسه نظامی است که در موزه متروپولیتان، در نیویورک، نگهداری می شود. تاریخ کتابت نسخه ظاهراً ۹۳۱ هـ. ق. است. برای توضیح بیشتر درباره این نسخه بنگرید به: *Mirror of the Invisible World*. P. Chelkowski. et al. N. Y. 1975.



تصویر دیگری از شیرین در چشمه. چشمه نمودگار چشمه حیات است. در بالای چشمه درخت باشکوه عشق است. اسب شیرین نمودگار روح است و سبزه‌زاری که در آن می‌چرد نمودگار عالم ارواح. چشمه در میان گلشن است و این گلشن خود نمودگار بهشت برین است، جایی که مؤمنان در آخرت به لقاء وجه‌الله خواهند رسید. شیرین ماهی است که در شب بدر بوضوح رؤیت می‌شود. خسرو در حالیکه سر خم کرده (مؤمنان در هنگام رؤیت محبوب الهی به سجده می‌افتند) و انگشت تحیر به دهان گرفته است، به مشاهده محبوب می‌پردازد. این صحنه که مربوط به «نظر نخستین» است همچنین می‌تواند نمودگار مشاهده محبوب الهی در روز میثاق و عهدالست باشد (اولین بیت از ابیات دوگانه بالایی تابلو الحاقی است).

این مینیاتور یکی از مجالس نسخه مصور خمسه است، متعلق به موزه بریتانیا (Or. 2265). این نقاشی احتمالاً یکی از آثار آقامیرک است.

نیلگون بر میان بسته و در آب رفته است. در همین هنگام است که خسرو از قضا به این نقطه می‌رسد و چشم نظر بازش به او می‌افتد. خسرو با دیدن بدن نیمه‌عریان شیرین در آب سخت آشفته می‌شود:

جو لختی دید از آن دیدن خطر دید که بیش آشفته شد تا بیشتر دید

شاهزاده جوان نمی‌داند که ماهی که او را این چنین آشفته کرده است همان دختری است که وصف جمال او را قبلاً از زبان شاپور شنیده است. او حتی هنوز چهره شیرین را ندیده است. در داستان ویس و رامین، نگاه رامین مستقیماً به روی ویس می‌افتد، ولی در اینجا نظامی نظر خسرو را ابتدا بر پیکر شیرین می‌افکند، و این خود یکی از دقایق مسأله نظر است که شاعر حکیم بدان اشاره کرده است. خسرو هرچه بیشتر به این منظر نگاه می‌کند آشفته‌تر می‌شود، ولی با این حال چشم از آن بر نمی‌دارد. شیرین در آب گیسوی خود را گشوده و شانه می‌زند. در واقع روی او در پس گیسوی او پنهان است. نه خسرو روی شیرین را می‌بیند و نه شیرین از حضور شاهزاده در آنجا با خبر است. اما ناگهان اتفاقی مهم رخ می‌دهد. شیرین در يك لحظه گیسوی خود را کنار می‌زند و چشمش به خسرو می‌افتد:

سمنبر غافل از نظاره شاه که سنبل بسته بد بر ترگس راه
جو ماه آمد برون از ابر مشکین به شاهنشاه در آمد چشم شیرین^۷

خسرو و شیرین بدین ترتیب در يك لحظه یکدیگر را می‌بینند، چشم در چشم. شیرین با دیدن خسرو از شرم به خود می‌لرزد:

ز شرم چشم او در چشمه آب همی لرزید چون در چشمه مهتاب

و بی‌درنگ روی خود را باز با گیسوی خود می‌پوشاند:

جزاین چاره ندید آن چشمه قند که گیسو را چو شب بر مه پراکند
عبیر افشاند بر ماه شب‌افروز به شب خورشید می‌پوشید در روز

افتادن چشم خسرو به شیرین و شیرین به خسرو نکته مهمی است. در داستان ویس و رامین، شاعر فقط از نظر رامین به روی ویس سخن گفت. در آن صحنه سخن تنها بر سر عاشق شدن رامین بود و شاعر می خواست فقط علت عشق او را بیان کند. ولی در صحنه ای که نظامی ترسیم کرده است شاعر هم می خواهد اولاً از عاشقی خسرو سخن گوید و هم به عاشق شدن شیرین اشاره کند و لذا از نظری که هر دو به هم می افکنند یاد می کند.

پس از اینکه شیرین چهره خود را با گیسوی خود می پوشاند بی درنگ از آب بیرون می آید و خسرو نیز از روی جوانمردی نظر خود را به نقطه ای دیگر می دوزد. شیرین از همین فرصت استفاده می کند و لباس می پوشد و بر پشت اسب می نشیند و از آن محل دور می شود و بدین ترتیب جریان اولین ملاقات شیرین و خسرو خاتمه می پذیرد.

(۴)

گزارش اولین برخورد خسرو و شیرین را در داستان نظامی به اجمال نقل کردیم. ولی این حادثه را خود نظامی نسبتاً به تفصیل شرح داده و در ضمن آن نکاتی را درباره عشق و بخصوص سبب عاشقی و مسأله نظر و روانشناسی عاشق ذکر کرده است. یکی از این نکات این است که دیدار شیرین، همانند کشف حجاب ویس و نظر رامین، کاملاً تصادفی و غیرمنتظر است. خسرو هر چند که شهر خود را به قصد دیدن شیرین ترك گفته است، انتظار دیدن او را در آن مرغزار و در چشمه آب ندارد، و حتی وقتی شیرین را می بیند از هویت او باخبر نیست. حادثه تصادفی است، ولی تصادفی بودن آن از نظر گاه خلق است، و الا وقوع این حادثه مطابق با قضای الهی است. به حکم قضا است که اسبان در این منزل سستی می کنند^۸ و دست قضا است که خسرو را به طرف چشمه می برد. همان طور که دست قضا شیرین را به آنجا آورده است. نتیجه این دیدار عشق است. دست قضا

(۸) قضا را اسبان در راه شد سست در آن منزل که آن مه موی می شست

(خسرو و شیرین، ص ۸۰)

نظامی گریختن خسرو و حوادث بعدی داستان را صریحاً از «بازیهای تقدیر» خوانده است (بنگرید به صفحه ۷۹، ابیات ۱ و ۲).

شیرین و خسرو را به هم نزدیک کرده، حجاب را از چهره شیرین برداشته و خسرو توانسته است روی او را ببیند و در دام عشق افتد. پس عشق و عاشقی امری است مقدّر و بیرون از اختیار عاشق.

نکته دیگری که باید بدان توجه کرد محل وقوع این حادثه است. این حادثه در فضای باز رخ می‌دهد، یعنی در زیر آسمان، جایی که حکم قضا می‌تواند بدون مانع فرود آید. این معنی را در داستانهای عاشقانه دیگر نیز می‌توان ملاحظه کرد.^۹ محل اولین دیدار معمولاً مرغزار یا گلشنی است، و این می‌تواند نمودگار بهشت و عالم مینو باشد. در بعضی از داستانها، عاشق در زیر درختی می‌ایستد و این درخت می‌تواند نمودگار درخت عشق باشد که قرار است در دل او برود. معشوق نیز گاه در هودج است، و پرده هودج او را پوشانده است. اما در داستان نظامی، شیرین در چشمه آب است. و این چشمه می‌تواند نمودگار حیات باشد، چنانکه نظامی خود بدان اشاره کرده است:

پدید آمد چو مینو مرغزاری در او چون آب حیوان چشمه‌ساری

دیدن روی معشوق در چشمه آب از لحاظ فلسفی و بحث شناسایی نکته بسیار مهمی است. این تجربه یادآور تجربه فیلسوف یا حکیم در تمثیل غار در جمهوریت افلاطون است. فیلسوف وقتی غار عالم محسوس را پشت سر می‌گذارد و به فضای باز، عالم مثل، قدم می‌گذارد جمال آفتاب حقیقت را بار اول در آب می‌بیند، چه مشاهده آفتاب بی واسطه در نظر اول میسر نیست. فیلسوف فقط می‌تواند صورت خیالی یا پیکر حقیقت را در محلی شفاف ببیند. به تعبیر حکمای اشراقی و عرفای مسلمان، فیلسوف یا حکیم در این مرتبه در عالم مثال یا

۹ همان‌طور که در داستان ویس و رامین ملاحظه کردیم، رامین ویس را در فضای باز و در زیر آسمان می‌بیند. در داستان بیژن و منیژه در شاهنامه فردوسی، بیژن به مرغزاری می‌رود و منیژه را در آنجا می‌بیند. دیدار ناگهانی و غیر منتظر در این داستان برای منیژه پیش می‌آید. اوست که ناگهان چشمش به بیژن می‌افتد که در زیر درخت ایستاده است و با همین نگاه منیژه عاشق می‌شود. در داستان «یوسف و زلیخا» ی جامی نیز، زلیخا یوسف را اولین بار در صحرا می‌بیند (هفت‌اورنگ، عبدالرحمن جامی، «یوسف و زلیخا»، به تصحیح مدرس گیلانی، تهران، ۱۳۷۷، ص ۶۴۶-۷). در داستان «گلرخ و هرمز» در خسرونامه منسوب به عطار (به تصحیح سهیلی خوانساری، ۱۳۳۹، ص ۵۶، بیت ۱۱۶۳) گلرخ نخستین بار هر مز را در زیر درخت بید می‌بیند.

خیال است.

تمثیل افلاطون تمثیلی است فلسفی، و تعابیر و رمزها نیز همه جنبه فلسفی دارند. چیزی که فیلسوف به دنبال آن است حقیقت است و مظهر حقیقت آفتاب است. اما داستان نظامی داستانی است عاشقانه و نظامی شاعر است و تعابیر او نیز جنبه شاعرانه دارد. زبان او زبان عشق است. به همین دلیل، چیزی که عاشق در جستجوی آن است حسن است و مظهر حسن ماه. و لذا شاعر شیرین را ماهی می خواند که جای اصلی آن در آسمان است^{۱۰} و حال عکس آن در آب افتاده است. وقتی شیرین از نظر ناپدید می شود، خسرو به جای اینکه در زمین او را جستجو کند به بالا نگاه می کند:

گهی سوی درختان دید گستاخ که گویی مرغ شد پرید بر شاخ
و سپس به سرچشمه می رود و گمشده خود را در آب می جوید:

گهی دیده به آب چشمه می شست چو ماهی ماه را در آب می جست

یکی از عمیق ترین معانی که نظامی در ضمن این حادثه بدان اشاره کرده است چیزی است که منظور نظر خسرو واقع می شود. همان طور که ملاحظه کردیم، خسرو ابتدا بدن شیرین را می بیند و پس از آن روی او را. در بدن شیرین و حجابی که نیمه پایین بدن او را پوشانده است رمزی نهفته است که توضیح آن اهمیت و عمق معنای این صحنه را برای ما روشنتر می سازد. شیرین جامه خود را از تن بیرون کرده و پرندی نیلگون یا آسمانگون بر میان بسته است:

پرندی آسمانگون بر میان زد شد اندر آب و آتش در جهان زد^{۱۱}

(۱۰) به نظر من تمثیل ماه در اینجا با حدیث رؤیت ماه در آسمان و مسئله رؤیت خدا بی ارتباط نیست (برای توضیح در این باره بنگرید به سلسله مقالات نگارنده با عنوان «رؤیت ماه در آسمان» در نشر دانش، سال ۱۰، شماره های اول و دوم). جایگاه رؤیت نیز بهشت است. در قیامت مؤمنان در بالای بهشت می توانند به لقای وجه الله برسند. با توجه به همین معنی است که دیدار شیرین، و بطور کلی دیدار عاشق از معشوق در داستانهای عاشقانه، در مرغزار یا گلشنی مینو سرشت انجام می گیرد.
(۱۱) خسرو و شیرین، ص ۷۷.

در جای دیگر شاعر نقطه این پوشش را با دقت بیشتر معلوم کرده است. وقتی خسرو در چشمه نگاه می‌کند، شیرین را همچون گلی می‌بیند که ساقه آن در آب فرو رفته و خود آن روی آب نشسته است:

در آب نیلگون چون گل نشسته پرندی نیلگون تا ناف بسته^{۱۲}

بنابراین، خسرو فقط نیمه بالای بدن شیرین را می‌بیند. از ناف به بالا را. نکته‌ای که نظامی در اینجا بدان اشاره کرده است پاسخی است به مسأله‌ای مهم و عمیق در اصطلاحات شعر عاشقانه و صوفیانه زبان فارسی، بخصوص غزلیات. همان طور که می‌دانیم، شاعران ما در مقام عاشقی وقتی معشوق را مشاهده می‌کنند معمولاً اعضای فوقانی بدن او را می‌بینند و بندرت از ران و ساق و پای معشوق سخن می‌گویند.^{۱۳} الفاظ و اصطلاحاتی هم که در شعر صوفیانه مربوط به بدن معشوق است شامل اعضای فوقانی است.

(۱۲) خسرو و شیرین، ص ۸.

(۱۳) کمتر اتفاق می‌افتد که شاعری، چه عارف و صوفی مشرب باشد و چه نباشد، در مقام توصیف اعضای بدن معشوق به اعضای تحتانی او توجه کند. میزان توجهی را که در شعر فارسی به اعضای تحتانی بدن معشوق کرده‌اند می‌توان در کتاب انیس‌العشاق شرف‌الدین رامی (به تصحیح عباس اقبال، تهران، ۱۳۲۵) اجمالاً ملاحظه کرد. شرف‌الدین در کتاب خود صفات اعضای بدن معشوق را، به نحوی که شعرا وصف کرده‌اند، در نوزده باب شرح داده است. شانزده باب به اعضای فوقانی اختصاص دارد، یک باب به صفت میان معشوق، یک باب به صفت قد، و یک باب هم به صفت ساق. شرف‌الدین این صفات را از بالاترین عضو یعنی موی آغاز کرده و به ترتیب یک یک اعضا را تا ساق وصف کرده است. ساق پایین‌ترین عضو از لحاظ رتبه و شرف وجودی است. به نظر من علت اینکه شاعران عارف از ساق سخن گفته‌اند این است که خداوند خود در قرآن از ساق پرده برداشته است: «یوم یکشف عن ساق ویدعون إلى السجود» (القلم، ۴۲). در شعر عرفانی فارسی ساق به عنوان قاعده بدن در نظر گرفته شده است. به عبارت دیگر، اعضای دیگر همه دارای ارزش ذاتی‌اند، و هر یک فی نفسه مظهر یکی از معانی و صفات الهی‌اند. اما ساق عضوی است که اعضای دیگر بدن قائم بدانند، و به همین دلیل آن را قائمه یا ستون خوانده‌اند، و این نسبت را هم در هنگام وصف ساق در نظر گرفته‌اند و آن را همراه با قد یا قامت ذکر کرده‌اند. (مثلاً حافظ که فقط در سه مورد ساق را وصف کرده است، در یکی از این موارد می‌گوید: «ساق شمشاد قدی ساعدسیم اندامی»). از برای تشبیه ساق به ستون، شرف‌الدین شاهد زیر را می‌آورد:

ساق تو مرا ز پا در آورد و زدست هرگز ندهم ستون عنابی را

(انیس، ص ۵۳)

علاوه بر ساق، شاعران فارسی‌گو گاهی پا و ران را هم وصف کرده‌اند، و به نظر می‌رسد که این گونه

علت این انتخاب برای وصف معشوق بی شک جنبه اخلاقی دارد، اما در عین حال این علت جنبه‌های عرفانی و فلسفی (یا مابعدالطبیعی) هم دارد. این جنبه‌های عرفانی و فلسفی را از راه تحلیل یکی از نکات دقیقی که نظامی در وصف شیرین در چشمه بدان اشاره کرده است می‌توان تا حدودی شناخت. در واقع نظامی در وصف اعضای بدن شیرین^{۱۴} حدّ این دو دسته از اعضا را کاملاً در نظر می‌گیرد، و همین نکته است که ماهیت اعضای فوقانی و تحتانی را بطور کلی تا حدودی برای ما روشن می‌سازد.

نقطه فاصل و مرز میان این دو قسمت بدن معشوق ناف است، و علت اینکه نظامی و شاعران دیگر، فقط اعضای فوقانی را در نظر داشته اندرمزی است که در این نقطه نهفته است. ناف جایی است که دو قسمت از بدن را از هم جدا می‌سازد. این نقطه نمودگار (سمبل) دو نشاء است، یکی نشاء جنینی و دیگر نشاء دنیوی. نقطه ناف یادگار نشاء جنینی انسان است. حیاتی که انسان پیش از ورود به عالم دنیا داشته است. همین نقطه خود رمزدونوع زندگانی است، یکی زندگانی معنوی و ملکوتی و دیگر زندگانی دنیوی و ملکی. ساحت عشق که مقام ولایت است

→ اوصاف فاقد معانی عرفانی باشد و به هر حال شعرای بزرگ، بخصوص شعرای عارف، از وصف این اعضا (که جنبه قرآنی ندارند) سر باز زده‌اند. شرف‌الدین رامی که وصف ران را در ضمن باب ساق آورده است فقط يك شاهد ذکر کرده است. بیتی از سیف‌الدین اعرج:

هر که را بر ران و ساق يك نظر افتاد گفت عاج را پیوند افتادست با شاخ بقم
(انیس، ص ۵۳)

شرف‌الدین که در نیمه دوم قرن هشتم کتاب خود را نوشته است اضافه می‌کند که تشبیه ران یا ساق به ستون یا به درخت بقم «در این عهد مستعمل نیست». ساق را بیشتر به صفت بلورین یا سیمین وصف کرده‌اند.

در متونهای عاشقانه، تنها اثری که من دیده‌ام شاعر اعضای تحتانی بدن انسان، از جمله ساق و ران، و همچنین شکم، را وصف کرده است یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی است، شاعر پس از وصفی که از اعضای فوقانی بدن زلیخا می‌کند، به اعضای دیگر بدن او روی می‌آورد و می‌گوید:

شکم بد لطیف و درفشان بلور ولیکن بنرمی چو خز و سمور

...

چو ران هیونان دو رانِ سطر ز تن هوش بردی زدل تاب و صبر
دو ساقش بسان دو سیمین ستون بدان ایستاده که بیستون

(یوسف و زلیخا، بمبئی، ۱۳۴۴ ق، ص ۱۷۱.)

←

ساختی است و رای ساخت مُلك و عالم محسوس. از ناف به بالا، نمودگار ساخت مقدس و حیات معنوی و ملکوتی است و از ناف به پایین نمودگار عالم محسوس و جسمانی و شهودی و حیات دنیوی است.^{۱۵}

حکایت نظامی حکایت عشق است، و نخستین تجربه عاشق نیز شهود معانی در ساخت عشق و در عالم ملکوت و مثال است. عاشق در این ساخت عالم جسمانی را پشت سر گذاشته و از اسارت نفس و شهوت رهایی یافته است. او به مرغزار عالم جان قدم گذاشته و به شاهد قدسی در چشمه حیات مینوی نظر دوخته است. در این عالم و در این حیات چیزی که منظور نظر او واقع می شود اعضایی است که نمودگار معانی ملکوتی و مینوی است و این اعضا همه در نیمه بالایی بدن معشوق یعنی از ناف به بالا است. اعضایی که عاشق در بدایت امر، پس از ورود به عالم پاك و مینوی، مشاهده می کند سینه و دوش و دست و گردن و سر و زلف است. این اعضا را عاشق در چشمه آب می بیند، یعنی صورت مرآتی و خیالی آنها را مشاهده می کند. در مرحله بعد، وقتی حجاب زلف به کنار می رود، عاشق موفق

→

صحنه ای که شاعر در اینجا وصف کرده است صحنه ای است که در آن زلیخا در مقابل آینه ایستاده و خود را نگاه می کند. این صحنه، بطور کلی با همه صحنه هایی که در مثنویهای عاشقانه در وصف بدن معشوق آمده است فرق دارد و اساساً خلاف منطق حاکم بر این گونه داستانهاست. در واقع، زلیخا در این داستان اصلاً معشوق نیست و اوصافی که شاعر شرح می دهد از دید عاشق نیست بلکه از دید خود اوست. «بی منطقی» شاعر و بی ذوقی او در همین ابیاتی که نقل کردیم دیده می شود. بی سبب نیست که محققان صاحب نظر انتساب این اثر را به فردوسی مردود دانسته اند. یکی از این محققان مرحوم عبدالعظیم قریب بوده است و یکی دیگر مرحوم دکتر خیامپور. این دو محقق وجود همین ابیات ضعیف و بی مایه را دلیل مردود بودن این انتساب دانسته اند (رك. متن «سخنرانی دکتر خیامپور درباره یوسف و زلیخای فردوسی»، در نشریه دانشکده ادبیات تبریز، سال ۱۳۲۸، ۲، ص ۲۲۱). من با نظر این دو محقق موافقم چه این ابیات علاوه بر ضعف صوری، از لحاظ معنی نیز خلاف قاعده سروده شده است. شعرای دیگر نیز گاهی شکم را وصف کرده اند. و این اشعار نیز همه به نظر من فاقد معانی عرفانی است، و حتی خلاف قاعده شعر است، چنانکه شرف الدین رامی نیز هیچ ذکری از این عضو نکرده است. (رامی در باب چهاردهم در وصف بر، می نویسد «سینه را از سپیدی به شکم سنجاب نسبت کرده اند» (ص ۴۲). ولی شکم عضوی نیست که خود وصف شده باشد بلکه مشبه به است. عضوی که وصف شده است سینه یا بر است).

در اینجا سخن بر سر قاعده است، یعنی چیزی که میان شعرا، بخصوص شعرای بزرگ و کلاسیک، متداول است، و الا ابیات استثنایی، ابیاتی که در آنها اعضای دیگری از نیمه تحتانی بدن وصف شده باشد، در گوشه و کنار بعضی از دواوین دیده می شود. حتی در یکی از نسخه های خسرو شیرین نظامی،

←

می شود که چهره معشوق و اعضای روی او، یعنی خد و خال و لب و دهان و پیشانی و ابرو و از همه مهمتر چشم او را ببیند.

خسرو در تمام مدتی که به مشاهده مشغول است مجال دیدن نیمه پایین بدن شیرین را پیدا نمی کند. يك علت آن این است که این اعضا در عمق آب است، و زمانی هم که شیرین از آب بیرون می آید، روی خسرو به جانب دیگری معطوف شده است. روی گردانیدن خسرو البته جنبه اخلاقی قضیه است. اما صرف نظر از این، مانع دیگری هست که نمی گذارد چشم خسرو به اعضای دیگر بدن شیرین بیفتد. شیرین پیش از اینکه به چشمه برود، حریری نیلگون به میان بسته است. جنبه معنوی و عرفانی قضیه در معنای رمزی همین پوشش نهفته است. حریر یا پرند لطیف ترین پارچه و پوشش است. رنگ این پرند ماهیت آن را بیان می کند. نظامی این پرند را يك بار نیلگون و بار دیگر آسمانگون خوانده است. پس حجابی که پایین بدن معشوق را می پوشاند آسمانی و مینوی است. این پرند اگرچه پوشش و حجاب است، با قبایی که اندام شیرین را می پوشاند فرق دارد. قبا ضخیم و زمینی است، و این قبا را شیرین قبلا از تن بیرون کرده است. حجاب جسمانی از معشوق برداشته شده است. شیرین حجاب دیگری اختیار کرده

→
بیتی آمده است که در آن شیرین وصف شده است. این بیت مربوط به صحنه ای است که در اینجا مورد نظر ماست. پس از اینکه نظامی پرندی نیلگون به میان شیرین می بندد و او را وارد آب می کند، می گوید:

همه چشمه ز جسم آن گل اندام گل بادام و در گل مغز بادام
حواصل چون بود در آب چون رنگ همان روتق در او از آب و از رنگ

(ص ۸۱)

بلافاصله بعد از این ابیات، در حاشیه نسخه مزبور (بنگرید به حواشی دکتر بهروز وثبان به چاپ خسرو و شیرین، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۶، ص ۱۲۷۳) این بیت ابلهانه درج شده است:

به لب گلنار و بالا همچو سروی سرین فر به میانش همچو غروی

گوینده بی ذوق این بیت نه تنها از قاعده شعر عاشقانه فارسی درست خبر ندارد، حتی به منطق حاکم بر این صحنه نیز واقف نیست. اگر او اندکی در ابیات نظامی تأمل کرده بود، می فهمید که وقتی نظامی پرند نیلگون را بر میان شیرین می بندد، اعضای تحتانی بدن را در برده پنهان می کند و بالتبیه دیگر هیچ عضوی در این قسمت دیده نمی شود و نباید توسط شاعر وصف شود. مرحوم وحید دستگردی و مصححان دیگر البته به الحاقی بودن این بیت زشت توجه داشته و آن را در متن نیاورده اند.

←

است که لطیف و آسمانی است.

معنای رمزی ناف که حدفاصل میان نیمه‌های بالایی و پایینی بدن شیرین است و همچنین معنای رمزی حجابی که پایین بدن او را پوشانده است جنبه عرفانی و فلسفی یا مابعدالطبیعی علت پوشیده ماندن اعضای تحتانی بدن شیرین را تبیین می‌کند. در اینجا شیرین به عنوان معشوق و خسرو به عنوان عاشق در نظر گرفته شده‌اند. این معانی را بطور کلی می‌توان علت توجه شاعران، بخصوص شاعران عارف، به اعضای فوقانی و وصف این اعضا در اشعار ایشان دانست.

و اما اعضای فوقانی بدن معشوق نیز که منظور نظر عاشق واقع می‌شوند همه در يك مرتبه نیستند و عاشق نمی‌تواند همه آنها را در يك نگاه ببیند. در واقع مشاهده این اعضا نیز در چند مرحله (در داستان خسرو و شیرین نظامی در دو مرحله) انجام می‌گیرد و این به دلیل حجاب دیگری است که در بدایت امر در میان عاشق و معشوق حایل می‌شود. بررسی معنای این حجاب در داستان خسرو و شیرین كمك می‌کند تا ما يك قدم دیگر به معنای عرفانی و رمزی اعضای فوقانی بدن معشوق نزدیکتر شویم.

خسرو وقتی ابتدا شیرین را در چشمه مشاهده می‌کند فقط بعضی از اعضای

→ (۱۴) نظامی اوصاف جمال شیرین را قبلاً از زبان شاپور برای خسرو شرح داده است و به اصطلاح از راه «خبر» با اعضای فوقانی بدن او، بخصوص اعضای روی او، آشنایی پیدا کرده است (خسرو و شیرین، ص ۵۲-۵۰). به همین دلیل در کنار چشمه ذکر ی از يك آنها نمی‌کند. اعضای که وی از زبان شاپور وصف می‌کند همه مربوط به قسمت فوقانی بدن است.

(۱۵) در یکی از افسانه‌های یونان قدیم نیز نقطه ناف نشانه و رمز دو نسل متفاوت در خلقت انسان است. افلاطون در سمپوزیوم (191a) به این مطلب اشاره کرده است و بعضی از فلاسفه و حکمای اسلامی نیز با این عقیده آشنایی داشته‌اند. ابوسعیدین بختیشوع (متوفی ۴۲۹) در رسالة فی الطب والاحداث النفسانية (تصحیح فلیکس کلاین فرانکه، بیروت، ۱۹۷۷، ص ۵۲) از قول کندی نقل می‌کند که:

و قوم من علماء الصابئة يعتقدون أنّ الناس فی ابتداء خلقهم كانوا متصلين فی موضع السُرَرِ وان زاوس أمر بقطعهم لشدّتهم و قوتهم و ما كانوا يفعلونه فی الارض. فمن كان من الذکور ملتصقاً مع ذکر کان محباً للذکور، و من کان من الإناث ملتصقة باناث کانت محبة للاناث، و من کانت ملتصقة بذكر اجبت الذکور، و من کان ملتصقاً بانثی أحبّ الإناث، و کلّ من یعشق فانما یعشق من کان ملتصقاً به فی القديم و من طينة جوهره. (همچنین بنگرید به مقاله «سمپوزیوم افلاطون در آثار عربی»، به قلم دیمیتری گوتاس، در معارف، دوره هفتم، شماره ۱، فروردین-تیر ۱۳۶۹، ص ۶۸).

او را می‌بیند. روی شیرین و بخصوص چشمان او در این مرحله دیده نمی‌شود. علت آن این است که روی شیرین در حجاب است و این حجاب گیسوی خود اوست. حجاب گیسو هم با قبا و هم با پرند نیلگون فرق دارد. گیسوی شیرین هر چند که حجاب است ولی به خلاف قبا و جامه‌ای که او به تن داشته است، حجاب جسمانی و ضخیم و زمینی نیست. وانگهی، این حجاب با پرند نیلگون نیز که حجابی است آسمانی فرق دارد. گیسو و زلف متعلق به خود معشوق است. عَرَضی و عاریتی نیست. ذاتی است. کثرت و سیاهی این حجاب از خود معشوق است.^{۱۶} و سرانجام نیز به دست اوست که این حجاب برداشته می‌شود. شیرین است که خود گیسوی خویش را به کنار می‌زند و به دست خود ماه رخسارش را عیان می‌سازد. خسرو فقط نظاره‌گر است و در کشف این حجاب نقشی ندارد.^{۱۷} برداشتن این حجاب از رخسار شیرین نقطه اوج این حادثه است. خسرو تا این لحظه در تحیر است. مشاهده اندام شیرین البته او را سخت تحت تأثیر قرار داده و اشک از چشمانش جاری نموده است. ولی دل خسرو هنوز وارد کارزار نشده است. با دیدن روی شیرین است که دل خسرو به لرزه می‌افتد:

۱۶) احتمالا تعبیر نور سیاه که در ادبیات عرفانی فارسی به کار رفته است اشاره به همین معنی است، چه این حجاب نورانی است و در عین حال سیاه. برای توضیح بیشتر بنگرید به زندگی و آثار شیخ ابوالحسن بستی، از نصرالله پورجوادی، تهران، ۱۳۶۴، ص ۵۹-۶۲.
۱۷) در داستان شیخ صنعان در منطق الطیر نیز شیخ وقتی به دختر ترسا می‌رسد، دختر ترسا است که خود برقع از روی می‌گشاید تا شیخ صنعان بتواند به او نظر بیفکند:

دختر ترسا جو برقع بر گرفت بند بند شیخ آتش در گرفت
چون نمود از زیر برقع روی خویش بست صد زارش از يك سوی خویش
(منطق الطیر عطار، به تصحیح صادق گوهرین، تهران، ص ۶۹)

در لیلی و مجنون نظامی نیز وقتی مجنون به نزد لیلی می‌رود، دختر جوان در عماری ننشسته و خود به دست خویش کله بند باز می‌کند و برقع می‌گشاید:

لیلی جو ستاره در عماری مجنون جو فلك به برده‌داری
لیلی کله بند باز کرده مجنون گله‌ها دراز کرده
(لیلی و مجنون، ص ۶۸)

در داستان ویس و رامین نیز هر چند که برده عماری به دست ویس کنار زده نمی‌شود، با این حال رامین در این کار نقشی ندارد.

دل خسرو بر آن تابنده مهتاب چنان چون زردر آمیزد به سیماب

مشاهده ماه رخسار معشوق بدین ترتیب کمال نظر است، و این به دلیل برتری اعضای روی معشوق از اعضای دیگر اوست. خد و خال و لب و پیشانی و چشم و ابرو عالی ترین و شریف ترین اعضای بدن است و دیدار آنها نیز عاشق را به کمال معرفت می‌رساند. به همین دلیل است که شاعرانی که در عشق سخن گفته‌اند بیش از هر قسمت دیگر از بدن معشوق به چهره او و اجزای آن توجه کرده‌اند.

و اما در میان اعضای روی عالی ترین و مهم ترین عضو چشم است و به همین دلیل آخرین مرحله از مراحل نظر نیز لحظه‌ای است که چشم عاشق به چشم معشوق می‌افتد. چشم معشوق در حکمت معنوی شعر فارسی متضمن عمیق ترین معانی و نکاتی است که شعرا درباره صفات معشوق از یک سو و حالات عاشق از سوی دیگر بیان کرده‌اند. نکته‌ای که در چشم معشوق است این است که این عضو را همین عضو در عاشق درک می‌کند. چشم عاشق دریچه‌ای است که نظر از آن وارد دل می‌شود. در تمام مراحل نظر، چشم عاشق فعالیت دارد. تا زمانی که چشم عاشق به چشم معشوق نیفتاده است، معشوق فقط منظور است. اما همینکه چشم عاشق به چشم معشوق افتاد، معشوق هم در فعل نظر سهیم می‌شود. در این لحظه، نظر تنها متعلق به عاشق نیست. عاشق و معشوق هر دو ناظر یکدیگرند و هر دو منظور یکدیگر. در واقع، در این لحظه، که نقطه اوج و کمال نظر است، اتحادی میان عاشق و معشوق دست می‌دهد. تخم عشق نیز با همین اتحاد و یگانگی در زمین دل عاشق کاشته می‌شود. و از آنجا که عاشق و معشوق در یک کار شرکت دارند، این عشق هم در عاشق ایجاد می‌شود و هم در معشوق. به عبارت دیگر، در این لحظه عاشق معشوق است و معشوق عاشق. در لحظه‌ای که چشم خسرو به چشم شیرین می‌افتد همین حال در هر دو پدید می‌آید. خسرو به کمال نظر می‌رسد و دل او پذیرای تخم عشق می‌گردد. در عین حال، شیرین نیز از پرتو نظری که به چشم خسرو می‌افکند گرفتار عشق او می‌شود. این نگاه اولین نگاه مستقیم و بی واسطه شیرین به خسرو است. او نیز پیش از این مراحل از مراحل نظر را پیموده، و اوصاف جمال خسرو را از راه

تصاویری که شاپور برایش کشیده است شناخته. اما نظر کامل و بی واسطه به روی خسرو و بخصوص به چشم او زمانی دست می دهد که خود حجاب گیسو را به کنار می زند و روی خود را به خسرو می نماید. بنابراین، شیرین که تا این لحظه فقط نقش معشوق را داشت، خود نقش عاشق را هم پیدا می کند. و خسرو نیز که تا این لحظه فقط در نقش عاشق بود، نقش معشوق را هم پیدا می کند. به همین جهت است که نظامی از این حیث که هر دو معشوقند، آنها را گل می خواند و از این حیث که هر دو عاشقند آنها را مبتلای رنج و سختی عشق معرفی می کند:^{۱۸}

دو گل بین کز دو چشمه خار دیدند دو تشنه کز دو آب آزار دیدند
هم آن را روز اول چشمه زد راه هم این را چشمه ای افتاد در راه

همان گونه که چشمه راه خسرو را زده است، شیرین نیز از چشمه دیدار به چاه عشق فرو افتاده است. نظامی در این قسمت از داستان سعی می کند که دوگانگی نقش شیرین و خسرو را کاملاً برجسته نماید و، به خلاف شاعران دیگر که معمولاً

(۱۸) امیر خسرو دهلوی نیز که خسرو و شیرین را در داستان خود در محلی غیر از چشمه آب به هم می رساند، همین معنی را در مورد نخستین دیدار ایسان ذکر کرده است:

فضا را اتفاق بخت قابل مه و خورشید با هم شد مقابل
برابر جنم بر جنم ایستادند نظر دزدیده رو بر رو نهادند
سددند از تیر یکدیگر نشانه که بود اما ج داری در میانه

(شیرین و خسرو، امیر خسرو دهلوی، تصحیح علی یف، مسکو، ۱۹۶۲، ص ۶)
فردوسی نیز در داستان بیژن و منیژه صحنه اولین دیدار را به همین صورت تصویر کرده است. همان طور که خسرو و شیرین عاشق و معشوق یکدیگرند، بیژن و منیژه نیز باید عاشق و معشوق هم شوند، و لذا در اولین دیدار جنم ایشان به یکدیگر می افتد. تا قبل از این لحظه، بیژن است که نقش عاشق را ایفا می کند. اما همینکه جنم هر دو به هم می افتد، فردوسی ناگهان چرخشی در داستان ایجاد می کند و به جای اینکه از بیژن و حال و عشق او سخن گوید، از منیژه و عاشق شدن او در این لحظه سخن می گوید و بدین ترتیب کسی که تا این لحظه در نقش معشوق بود خود در دام عشق می افتد و نقش عاشق به او داده می شود:

منیژه چو از خیمه کردش نگاه بدید آن سهی قد لسکر پناه

...

به برده درون دخت پوشیده روی بجوشید مهرش دگر شد یخوی

(شاهنامه، جاب مسکو، ج ۵، ص ۱۹)

این جابجایی نقشها را به اجمال برگزار می کنند، چندین بار خسرو را در مقام عاشقی می نشانند و شیرین را در مقام معشوقی و باز خسرو را در مقام معشوقی و شیرین را در مقام عاشقی. از همان ابتدا که شیرین وارد صحنه می شود نقش عاشقی را دارد که خود در جستجوی معشوق است. پس از آن، شاعر نقش معشوق را به وی می دهد و او را به چشمه می برد. در همین حال هم باز شاعر به نقش عاشقی او اشاره می کند. نظامی خواننده را به عمق ضمیر شیرین می برد و احساس او را به وی نشان می دهد. شیرین گرچه در تمام مدت مواظب است که مبادا چشم کسی به وی بیفتد، در کنه ضمیرش گویی می داند که حادثه ای برایش پیش خواهد آمد:

مگر دانسته بود از پیش دیدن که مهمانی نوش خواهد رسیدن
در آب چشمه سار آن شکر ناب ز بهر میهمان می ساخت جلاب

این میهمان، همان طور که ملاحظه کردیم، سرانجام از راه می رسد و انتظار شیرین برآورده می شود. پس از اینکه چشمش به چشم خسرو می افتد، حقیقت عاشقی در وجود او تحقق می یابد و وقتی از آب بیرون می آید صرفاً معشوق نیست. او وارد چشمه حیات شده و دلش به عشق زنده گشته است. از این رو، وقتی نظامی به وصف حالات او در بیرون از چشمه می پردازد، دیگر از اوصاف بدن او، یا از ظاهر او سخن نمی گوید. او از باطن شیرین و حالات درونی او سخن می گوید،

اما در داستانهایی که معشوق در اولین دیدار نقش عاشق را پیدا نمی کند، نگاه عاشق و معشوق هم بر یکدیگر نمی افتد. نمونه این قبیل داستانها داستان یوسف و زلیخاست. یوسف مظهر حسن است و معشوق است نه عاشق. عاشق زلیخاست. ولذا در روایت جامی وقتی زلیخا نخستین بار در هودج برده را کُبار می زند و یوسف را می بیند شاعر هیچ اشاره ای به نگاه متقابل ایشان نمی کند. در خسرونامه منسوب به عطار نیز گلرخ وقتی چشمش به هرمز می افتد، هرمز در خواب است و شاعر فقط از عشق گلرخ به هرمز سخن می گوید:

قضا را گلرخ دلبر جو ماهی به بام قصر برشد جاشگاهی
به زیر بید هرمز بود خفته ز مستی عقل زائل هوش رفته
چو گلرخ آن سمنبر را چنان دید چو جاننش آمد بروی او جهان دید
ز عشقش آتشی در جاننش افتاد رخس از اشک صد هنگامه او ساخت
(خسرونامه، به تصحیح احمد سهیلی، زوار، تهران، ۱۳۳۹، ص ۵۶-۷)

چه شیرین در اینجا عاشق است. پیش خود حدس می زند که شاید این شخص همان معشوقی باشد که او را جستجو می کرده است:

حسابی کرد با خود کاین جوانمرد که زد بر گرد من چون چرخ ناورد
شگفت آید مرا گر یار من نیست دلم چون برد اگر دلدار من نیست

حتی در راه به این فکر می افتد که برگردد و از او سؤال کند، ولی نه، هنوز زود است:

مرا به کز درون پرده ببند که بر بی بردگان گردی نشیند
هنوز از پرده بیرون نیست این کار ز پرده چون برون آیم به یکبار

در نظر اول، کار هنوز در پرده است. خسرو و شیرین از هویت یکدیگر مطلع نیستند. در همه مراحل، معرفت خسرو و شیرین به یکدیگر همراه ظن است. و این ظن زمانی به یقین مبدل می شود و کار از پرده برون می افتد که ایشان بار دیگر، و این بار در شکارگاه، به هم برسند.

وصف حال شیرین با ابیات فوق خاتمه می یابد. نظر اول کار خود را کرده و عشق در دل شیرین و خسرو جای گرفته است. مطالب نظامی نیز درباره نظر اول به همین جا خاتمه می یابد. با شیرین دیگر کاری ندارد. او را بر اسب می نشانند^{۱۹} و در یک لحظه از صحنه بیرون می برد و بدین ترتیب خسرو را با اندوه عشق تنها می گذارد.

[تشر دانش، سال ۱۱، شماره ۴].

(خرداد و تیر ۱۳۷۰)

۱۹) اسب شیرین که شبیدیز نام دارد نمودگار روح است، چه روح مرکب عشق است. احمد غزالی در سوانح (فصل اول)، به این نکته اشاره کرده است. وقتی می گوید:

با عشق روان شد از عدم مرکب ما روشن ز چراغ وصل دایم شب ما

نسبت عشق با روح پیش از نظر، یعنی پیش از اینکه تخم جمال در دل عاشق کاشته شود، و پس از نظر متفاوت است. احمد غزالی در این باره می نویسد: «روح چون از عدم به وجود آمد بر سر حد وجود عشق منتظر مرکب روح بود. در بدو وجود ندانم تا چه مزاج افتاد: اگر ذات روح آمد صفت ذات عشق آمد» (فصل اول). پیاده شدن شیرین از اسب و سوار شدن مجدد او پس از دیدار نخستین احتمالاً اشاره به تفاوتی است که، به قول غزالی، در قبله عشق بدید می آید. سرنگون شدن رامین از اسب نیز احتمالاً اشاره به همین تحول است.

عشق خسرو و عشق نظامی

مقاله «شیرین در چشمه»، همان طور که حدس می‌زدم، اظهارنظرهای مختلفی را از جانب خوانندگان برانگیخت. بعضیها مقاله را ستودند و بعضی نیز از در مخالفت با من در آمدند. کسانی که اهل معنی و صاحب ذوق ادبی بودند با تفسیرهای من از اشارات نظامی موافق بودند و کسانی که با مسائل فلسفی و عرفانی بیگانه‌اند و با طرح هر موضوع دینی و عرفانی در ادبیات فارسی خصومت می‌ورزند در نامه‌های خود با لحنی تند بر من خرده گرفتند، و همه حرفشان این بود که رابطه عاشقانه خسرو و شیرین، آن گونه که نظامی شرح داده است، به هیچ وجه جنبه فلسفی و عرفانی ندارد.

بنده ابتدا قصد نداشتم به انتقادهای خرده‌گیریها پاسخ گویم، اما پس از اینکه دیدم بعضی از دوستان نیز برداشت دیگری از مقصود من کرده‌اند، رأیم عوض شد. یکی از این دوستان به من گفت که تو عشق خسرو را پاك به صورت يك عشق عرفانی در آورده‌ای و جایی برای عشق طبیعی و انسانی نگذاشته‌ای. به عقیده او عشق خسرو به هر حال از جنبه‌های انسانی و یا غیر عرفانی خالی نیست، و لذا فکر می‌کرد که من در برداشت خود از این داستان مبالغه کرده‌ام.

این دو نظر، که یکی از طرف مخالفان و دیگری از طرف موافقان آن مقاله ابراز شده است، از يك لحاظ با هم فرق دارد. یکی از آنها اظهار نظر کسی است که می گوید نظامی اصلاً با مسائل فلسفی و عرفانی کاری نداشته و فقط به عشق طبیعی و شهوانی میان خسرو و شیرین نظر داشته است، و دیگری از آن کسی است که می گوید نظامی هر چند که به مسائل فلسفی و عرفانی نظر داشته و عشق خسرو را احتمالاً به منزله يك عشق عرفانی نگاه کرده است، در عین حال نسبت به عشق طبیعی و انسانی خسرو نیز بی توجه نبوده است، اما، علی رغم تفاوتی که در این دو نظر وجود دارد، هر دوی آنها خلاف برداشتی است که من از داستان نظامی و صحنه شیرین در چشمه داشته‌ام، و قصد من این نبوده است که عشق خسرو را به عنوان يك عشق عرفانی تلقی کنم. اشتباه این منتقدان احتمالاً به دلیل این است که من آن طور که باید نظر خود را به روشنی بیان نکرده‌ام. امیدوارم توضیحاتی که در اینجا می آورم این اشتباه را برطرف کند.

اولین مطلبی که باید متذکر شوم این است که من در مقاله خود منکر عشق طبیعی و انسانی یا شهوانی خسرو به شیرین نشده‌ام. من تصدیق می کنم که داستان نظامی از يك سو درباره عشق طبیعی يك مرد، يك شاهزاده هوسران، به يك زن زیباست و از سوی دیگر درباره عشق طبیعی آن زن به این شاهزاده. داستان خسرو و شیرین يك داستان رمزی محض یا يك داستان صرفاً تمثیلی (allegory) مانند داستانهای شیخ اشراق نیست. خسرو و شیرین نظامی يك اثر ادبی است، و از این حیث نظیر داستانهایی است که در روزگار ما در رمانهای عشقی نوشته می شود. اما این بدین معنی نیست که کتاب نظامی صرفاً يك داستان عشقی ساده از نوع رمان عاشقانه یا فیلمهای هالیوود است. خسرو و شیرین کتابی است که در ورای داستان ظاهری آن معانی دیگری نهفته است. باطنی دارد و این باطن هم خود دارای مراتبی است. در مرتبه ظاهر است که نظامی خواسته است يك داستان عشقی را درباره يك شاهزاده جوان و دختر زیبایی از ارمنستان شرح دهد و در ضمن آن حوادثی را که رخ داده است و حالاتی را که بر اثر عشق به ایشان دست داده است بیان نماید. اما در عین حال، در ورای این حوادث شبه تاریخی و این حالات نفسانی، اشاراتی نهفته است که نظامی آنها را برای خواص خوانندگان خود، خوانندگانی که با جوهر ادبیات و با معانی عرفانی و فلسفی آشنایی دارند،

بیان کرده است. به همین دلیل است که من حادثه رفتن شیرین در چشمه و رسیدن خسرو به آن محل و نگاه کردن به شیرین را دوبار در مقاله خود نقل کرده‌ام، یک بار بدون در نظر گرفتن معانی باطنی و یک بار با در نظر گرفتن آنها. بنابراین، من به هیچ وجه نخواسته‌ام بگویم که عشق خسرو به شیرین صرفاً یک عشق عرفانی است.

من نه فقط ادعا نکرده‌ام که عشق خسرو به شیرین یک عشق عرفانی است، بلکه اصلاً منکر چنین چیزی هستم. خسرو، همان طور که در تاریخ آمده است، جوانی بوده است هوسران و تا حدودی زن باره، و نظامی نیز این جنبه از شخصیت او را خوب ترسیم کرده است. چنین شخصی، من هم تصدیق می‌کنم، نمی‌تواند در عشق خود به شیرین و نگاه کردن به اندام او، به فکر و یاد خدا باشد. بعضی از عرفا و صوفیه گفته‌اند که در هنگام نظر به روی معشوق (زن یا مرد) یا بطور کلی به خو برویان، منظور را به عنوان شاهد در نظر می‌گرفتند، یعنی از نظری که به او می‌افکندند عبرت می‌گرفتند و به یاد حسن الهی می‌افتادند. چنین نظری را صوفیه «نظر عبرت» یا «نظر از روی اعتبار» می‌خواندند و آن را از «نظر شهوانی» تمیز می‌دادند. ولی خسرو اهل این گونه عشق ورزیه‌ها نیست و چشم او چشم شهوت است نه چشم عبرت. شیرین هم اهل این گونه عشق ورزیه‌ها نیست. فرهاد هم نیست.

خوب، در اینجا احتمالاً برای بعضیها این سؤال پیش می‌آید که پس این همه تفسیر و تأویلی که تو درباره صحنه آب تنی شیرین در چشمه و نگاه کردن خسرو به او کرده‌ای راجع به کیست؟ و پاسخ من این است که این تفسیرها راجع به نظامی و درباره اثر اوست، نه راجع به قهرمانانش. من درباره عشق خسرو بحث نکرده‌ام، بلکه درباره مثنوی حکیم نظامی و نظر او سخن گفته‌ام. تفسیر ادبی باید درباره اثر ادبی باشد. من خواسته‌ام کتاب نظامی را بررسی کنم، و این کتاب را هم به عنوان یک اثر ادبی و هنری در نظر گرفته‌ام نه به عنوان یک اثر تاریخی یا شبه تاریخی. اگر مثنوی خسرو و شیرین یا لیلی و مجنون آثار تاریخی بود، آنگاه می‌توانستیم درباره شخصیت‌های هر یک، از جمله شخصیت خسرو، بحث کنیم. اما این دو اثر، و همچنین آثار دیگر نظامی و نیز آثار مشابه آنها از جمله ویس و رامین و فخرالدین گرانجی، هیچ یک آثار تاریخی نیستند، بلکه صرفاً آثار ادبی و هنری هستند.

وقتی ما خسرو و شیرین را به عنوان يك اثر هنری و ادبی در نظر می گیریم، طبعاً بحث ما درباره عشق در این کتاب بحث عشق خسرو و شیرین و فرهاد، به عنوان شخصیت‌های تاریخی نیست، بلکه بحث بر سر عقیده شاعر درباره عشق است، یا حتی بر سر برداشتی است که هر خواننده‌ای می تواند از فحوای کلام شاعر داشته باشد. بنابراین، وقتی ما می خواهیم مسأله عشق را در این کتاب مطرح کنیم، باید بررسی کنیم که شاعر چه عقیده‌ای درباره عشق داشته، یا بررسی کنیم که اثر او برای خوانندگانش چه مفهومی داشته است. این حکم درباره مسائل دیگر، از جمله مسأله نظر، نیز صادق است.

درباره برداشت خود از پاره‌ای از معانی که من فکر می کنم نظامی در صحنه آب تنی شیرین و نگاه خسرو به او بدانها اشاره کرده است در مقاله خود توضیح داده‌ام و نیازی به تکرار آنها در اینجا نیست. اما مطلبی که برای رفع بعضی سوء تفاهمها باید یادآوری کنم عقیده نظامی بطور کلی درباره عشق است. عشق از نظر نظامی، و بسیاری از متفکران و شاعران ایرانی از قرن ششم به بعد، از جمله عطار و مولوی و سعدی و حافظ، يك حقیقت واحد است. معنایی است که در همه موجودات عالم ساری است. از این حیث، عشق مانند وجود نزد حکمای مثاله و نور نزد حکمای اشراقی است. همان طور که وجود و نور هر يك حقیقتی است واحد، عشق نیز يك حقیقت است که هم در صانع یا خالق هست و هم در صنع او یا مخلوقات او. و همان طور که وجود و نور هر دو مشترك معنوی است، عشق هم مشترك معنوی است. و باز همان طور که وجود و نور مقول به تشکیک اند، عشق یا محبت نیز مقول به تشکیک است. نور حقیقتی است که در مراتب مختلف ظهور کرده، و این مراتب در اصل نورانیت هیچ فرقی با هم ندارند. اختلاف نور در مراتب مختلف از حیث شدت و ضعف است. عشق نیز مراتب مختلفی دارد، و در هر مرتبه و هر موجود به صفاتی خاص ظهور می کند. در واقع، اختلاف عشق ناشی از ماهیت عاشق یا استعداد و ظرفیت اوست، نه اصل حقیقت عشق. شیخ اشراق همان طور که می دانیم نظریه خود را به حکمای قدیم ایرانی نسبت می دهد. نظریه وحدت عشق نیز احتمالاً ریشه در تفکر اصیل ایرانیان داشته است، هر چند که این عقیده بیشتر در قرن ششم در میان عرفا و حکمای ایرانی، از جمله نظامی، به صورت کامل مطرح شده است.

نظامی در مثنوی خسرو و شیرین، قبل از اینکه به شرح داستان بپردازد عقیده خود را درباره عشق و وحدت آن به وضوح بیان کرده است. این ابیات دقیقاً موضوع این کتاب را شرح می دهد:

مبادا تا زیم جز عشق کاری جهان بی خاک عشق آبی ندارد همه صاحب دلان را پیشه این است همه باز است الا عشقبازی که بودی زنده در دوران عالم	مرا کز عشق به ناید شعاری فلک جز عشق محرابی ندارد غلام عشق شو کاندیشه این است جهان عشقت و دیگر زرق سازی اگر بی عشق بودی جان عالم
--	--

...

کس ایمن نیست جز در خانه عشق که بی او گل نخندید ابر نگر است ز عشق آفتاب آتش پرستند قدم در عشق نه کو جان جانست همش کعبه خزینه هم خرابات بمعشوقی زند در گوهری چنگ بدان شوق آهنی را چون ربودی نبودی کهریا چوینده کاه نه آهن را نه که را می ربایند همه دارند میل مرکز خویش زمین بشکافد و بالا شتابد به میل طبع هم راجع شود زیر حکیمان این کشش را عشق خوانند به عشق است ایستاده آفرینش کجا هرگز زمین آباد بودی	نروید تخم کس بی دانه عشق ز سوز عشق بهتر در جهان چیست همان گبران که بر آتش نشستند مبین در دل که او سلطان جانست هم از قبله سخن گوید هم از لات اگر عشق اوفتد در سینه سنگ که مغناطیس اگر عاشق نبودی وگر عشقی نبودی بر گذرگاه بسی سنگ و بسی گوهر بجایند هر آن جوهر که هستند از عدد بیش گر آتش در زمین منفذ نیابد وگر آبی بماند در هوا دیر طبایع جز کشش کاری ندانند گر اندیشه کنی از راه بیش گر از عشق آسمان آزاد بودی
---	---

(خسرو و شیرین، چاپ وحید، ص ۴-۳۳)

این ابیات هم عقیده نظامی را درباره عشق بیان می کند و هم نیت او را برای نوشتن داستان خسرو و شیرین. او می خواهد از عشق سخن گوید، عشقی که در آسمان است و جهان زنده بدان است، عشقی که باعث شکفتن گل در زمین و باریدن ابر در آسمان می شود، عشقی که در آهن ربا کشش ایجاد کرده و آب و آتش و باد را به حرکت در آورده است، و خلاصه عشقی که همه آفرینش قائم به

اوست. این عشق شعار نظامی است و اندیشه آن او را غلام خود کرده، و او را بر آن داشته است تا کمر همت ببندد و از راه داستانسرایی صلا‌ی عشق در جهان دهد. و حال سؤالی که پیش می‌آید این است که چنین حقیقتی را چگونه می‌توان وصف کرد. بیان عشق بیان سوز و دردی است که در عاشق ایجاد می‌شود. عشق را فقط از راه ظهور آن در مظاهر مختلف می‌توان شناخت، و موجودی که بیش از همه از این مظهریت برخوردار است انسان است. انسان است که در میان همه مخلوقات مظهر تام و تمام عشق است. سابقه عاشقی انسان نیز به پیش از ورود به این عالم برمی‌گردد. برای کسانی که به ازلیت عشق معتقدند، روح انسان از روز ازل، به مقتضای عهدی که با پروردگار بسته است، عاشق محبوب و معشوق الهی شده است. از برکت همین عشق است که انسان جمال الهی را در مظاهر صنع جستجو می‌کند و دل به خو برویان می‌بندد. پس عشق افراد انسان به هم‌نوع نیز مسبوق به عشق ازلی اوست به حسن مطلق.

انسان نه فقط مظهر تام و تمام عشق است، بلکه تنها موجودی است که می‌توان بی‌واسطه عشق و عاشقی را در او شناخت. معرفت انسان به وجود موجودات دیگر با واسطه است. انسان تنها در وجود خود می‌تواند، بی‌واسطه و از راه حضور، وجود را دریابد. در مورد عشق و شناخت آن نیز همین حکم صادق است. ما فقط در خود می‌توانیم عشق را بی‌واسطه و از راه ذوق بشناسیم. به همین جهت است که نظامی به تجربه خود در عشق اشاره می‌کند:

چو من بی‌عشق خود را جان ندیدم دلی بفروختم جانی خریدم

پس ما از طریق مطالعه عشق در وجود خود و در وجود نوع خود می‌توانیم اغراض عشق و حالات عاشقی را بشناسیم. از اینجاست که نظامی به سراغ داستان خسرو و شیرین می‌رود، و در کتاب دیگر خود به سراغ لیلی و مجنون. عشقی که نظامی در خسرو می‌بیند همان عاشقی است که خود او تجربه کرده است و هر يك از افراد دیگر نوع انسان نیز می‌تواند تجربه کند. عشق شیرین و عشق فرهاد و عشق مجنون نیز همین عشق است. حتی در عناصر و افلاك نیز همین عشق است که سر بیان یافته و باعث حرکت آنها می‌گردد. البته، حالاتی که در هر يك از عاشقان به موجب عشق پدید می‌آید، گاهی با حالات عاشقان دیگر

فرق دارد. این تفاوتها معلول جایگاهی است که عشق در آنها ظهور کرده است. عاشقان، چه انسان و حیوان و چه افلاك و عناصر، ماهیات مختلفی دارند و برحسب این ماهیات، استعداد و ظرفیت قبول عشق آنان با هم فرق می‌کند. از اینجاست که عشق در هر يك از موجودات با اغراض خاصی ظاهر می‌شود و لذا به هر عاشق حالات بخصوصی دست می‌دهد. اما همه این اغراض مربوط به عشق است، و حالات عاشق نیز در اصل از عشق سرچشمه گرفته است. پس وقتی شاعر درباره عشق خسرو سخن می‌گوید در حقیقت از اصل عشق سخن می‌گوید، همان عشقی که به نحوی دیگر شیرین را گرفتار کرده است و به نحوی دیگر فرهاد را.

مثنوی خسرو و شیرین بدون تردید یکی از شاهکارهای عشقی در ادبیات جهانی است و اشعار نظامی نیز یکی از عمیق‌ترین و پرمغزترین اشعاری است که در زبان فارسی درباره عشق سروده شده است. پرمغزی و عمق این اشعار نه فقط به سبب این است که نظامی عشق را به عنوان يك حقیقت واحد در سراسر جهان در نظر گرفته و آن را جانِ جان و مایه حیات دانسته است، بلکه همچنین به سبب این است که مراتب تشکیکی عشق را به بهترین نحو نشان داده است. شعر نظامی اثری است که لایه‌ها و مراتب متعدد دارد، و خواننده برحسب استعداد خود می‌تواند بهره‌ای از حقیقت عشق را در يك یا چند لایه یا مرتبه مشاهده کند. برای خواننده‌ای که صرفاً اهل ظاهر است بهره‌ای است و برای اهل اشارات بهره یا بهره‌های دیگر. اذهان بسیط و ساده‌اندیش طبعاً عشق خسرو را عشقی می‌بینند شهوانی، اما کسانی که در فضای معنوی نظامی و عصر نظامیها تنفس کرده‌اند، همین عشق را جلوه‌ای از حقیقت عشق می‌بینند، همچنانکه شاعر خود در نظر داشته است.

بالاترین مرتبه از مراتب ظهور عشق در جهان، عشق یا محبتی است که انسان به معبود خود و حسن مطلق الهی دارد. محبت انسان به پروردگار، که گاه از آن به شدت ایمان تعبیر می‌شود، اصلی است که در يك جامعه دینی و معنوی نمی‌تواند مورد غفلت واقع شود. و نظامی در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کرده و می‌اندیشیده است. او وقتی از عشق خسرو سخن می‌گوید، در ضمیر خود، نمونه‌ای از این عشق را (prototype آن را) که عشق انسان به پروردگار است در نظر می‌گیرد، و

وقتی که در باب عهد و میثاق عاشق می‌اندیشد، باز دربارهٔ نمونهٔ اعلای آن که میثاق الست است می‌اندیشد. همین‌طور وقتی که مسألهٔ نظر عاشق به معشوق را مطالعه می‌کند، نمونهٔ اعلای نظر (چه نظر اول در روز میثاق و چه لقاء پروردگار در بهشت) را ملحوظ می‌دارد. این نه بدین معنی است که وقتی از نظر خسرو به شیرین در چشمه یاد می‌کند، نگاه شهوانی خسرو را صرفاً به عنوان شهود یا لقاء وجه‌الله در نظر می‌گیرد. نگاه خسرو به شیرین در چشمه يك نظر شهوانی است، و در یکی از پایین‌ترین مراتب عشق در انسان جای دارد، اما در بیان این حادثه به مراتب بالاتر و نظرهای پاك نیز اشاره شده است.

نظریهٔ نظامی دربارهٔ عشق در واقع بخشی از حکمت معنوی شعر عرفانی فارسی است. این نظریه در طول تاریخ در میان متفکران ایرانی، بخصوص مشایخ خراسان، پرورده شده است. در تکوین این نظریه حکما و فلاسفه، از جمله ابن سینا، نیز نقش داشته‌اند. بعد از نظامی نیز شعرای فارسی‌زبان، از جمله مولوی و سعدی و حافظ، عشق را تا حدودی به همین معنی در نظر داشته‌اند. سیر مفهوم عشق در حکمت معنوی ایرانی و در نزد مشایخ عرفا و شعرای عارف، از پیش از نظامی تا قرون هشتم و نهم، موضوعی است که خود محتاج به مطالعات و تحقیقات وسیعتر است. نگارنده سعی کرده است تا سیر این مسأله را در شعر فارسی بررسی کند. حاصل این بررسی مقاله‌ای است که ان شاء الله در شمارهٔ بعد با عنوان «بادهٔ عشق»^{*} چاپ خواهیم کرد. در آنجا جایگاه نظریهٔ نظامی را از لحاظ تاریخی تا حدودی روشن خواهیم نمود.

[نشر دانش، سال ۱۱، شمارهٔ ۵]

(مرداد و شهریور ۱۳۷۰)

^{*} «بادهٔ عشق» نام سلسله مقاله‌هایی است که در شمارهٔ ششم سال یازدهم، و شماره‌های اول و دوم و سوم و چهارم سال دوازدهم نشر دانش چاپ شده است. دربارهٔ مفهوم عشق نزد نظامی بنگرید به مقالهٔ «عشق کیهانی» در نشر دانش، سال دوازدهم، شمارهٔ چهارم.

کرشمه حسن و کرشمه معشوقی

مقایسه نظر احمد غزالی و حافظ درباره حسن و ملاحه

در میان شاعران فارسی زبان اشعار حافظ در نیم قرن اخیر بیش از شعر هر شاعر دیگری مورد توجه محققان و ادیبان واقع شده و دیوان او با استفاده از نسخه‌های متعدد و قدیم بارها و بارها تصحیح و چاپ شده و هم اکنون بیش از یک چاپ انتقادی از آن در دست است. از پرتو این تحقیقات پر دامنه بسیاری از مشکلات لفظی دیوان حافظ برطرف شده و خوشبختانه امروزه دوستداران حافظ قادرند از قرائتهای نسبتاً صحیح اشعار این شاعر بلندپایه زبان فارسی استفاده کنند. علاوه بر این، از لحاظ ادبی نیز بررسیهای قابل توجهی درباره مضامین و مفاهیم این اشعار انجام گرفته و بسیاری از نکات و ظرایف و دقایق ادبی آنها بر ما روشن شده، اگرچه هنوز نیز به دلیل معماهای حل نشده در این دیوان جای تحقیقات بیشتر خالی است. اما برغم این تحقیقات که در جای خود سودمند بوده است، مسأله‌ای که در حافظ‌شناسی کمتر مورد عنایت قرار گرفته تحقیق در عناصر و رموز عرفانی اشعار این شاعر و بطور کلی سعی در ترسیم جهان بینی و عرفان نظری اوست.

البته قبل از اینکه محققان بخواهند در خصوص جهان بینی و عرفان نظری

حافظ تحقیق کنند، يك اصل را باید بپذیرند، و آن اینکه چنین چیزی وجود دارد. پاره‌ای از محققان ادعا کرده‌اند که حافظ، به عنوان يك شاعر، فاقد يك نظام منسجم عرفانی است، و بطور کلی اشعار عرفانی او اشارات پراکنده‌ای است به مضامین عرفانی و صوفیانه. این مطلب بیش از آنکه در شناخت تفکر حافظ به ما كمك کند، حکایت از استنباطی می‌کند که اساس آن جهل ما نسبت به نظام فکری شاعری است که بدون شك در عین شاعری یکی از بزرگترین متفکران در فرهنگ اسلامی است. البته اثبات اینکه حافظ دارای يك جهان بینی منسجم و يك نظام نسبتاً کامل در عرفان نظری بوده است در نهایت مستلزم بازسازی چنین نظامی است. ولی به هر حال، برای چنین کاری، انکار وجود این نظام راه را برای هر نوع تحقیق مسدود می‌سازد. حافظ، مانند سایر همکیشان خود، در يك فضای فکری تنفس می‌کرده که متأسفانه تاکنون کوششی برای شناخت منظم و مدون آن به عمل نیامده است. این فضای فکری خود مبتنی بر نظام منسجم و مذهب متشکلی بوده است که غالب شعرای فارسی زبان قرن‌ها با آن مانوس بوده‌اند و از عناصر آن استفاده می‌کرده‌اند، بی‌آنکه مانند سایر صاحبان مذاهب، از قبیل فلاسفه و متکلمان، به تدوین آن مبادرت ورزند. ادبیات صوفیانه فارسی، بخصوص آن قسمت از آن که در شعر عرفانی و غزل تجلی کرده مبتنی بر مذهب خاصی در تصوف اسلامی است، ولی این مذهب هنوز مورد تحقیق واقع نشده و مدون نگردیده است.

بیان شاعرانه این مذهب عرفانی را می‌توان در اشعار حافظ جستجو کرد. این اشعار در عین اصیل بودن و ابتکاراتی که شاعر از خود در آنها برود داده است و ظرافت‌های خاصی که به کار برده، چنانکه بسیاری از محققان به حق اذعان کرده‌اند، مرحله کمال شعر عرفانی و صوفیانه زبان فارسی است، بدین معنی که حافظ وارث سنت دیرپا و غنی و پرباری بوده است که به نحو احسن از آن استفاده برده است. قرن‌ها تجربه ادبی در زبان فارسی، و پایه‌گذاری يك سنت ادبی و عرفانی با مضامین خاص و ایهام‌ها و ظرایف و لطایف و صنایع هنری به دست هنرمندان پیشین از يك سو و ذوق و ابتکار و خلاقیت شاعر و احاطه کم‌نظیر او به این ذخیره ادبی و هنری از سوی دیگر به وی اجازه داده است که شعرش را به مرتبه‌ای از کمال برساند که به قول خودش قدسیان عرش آن را از بر کنند.

رموز و معانی و اندیشه‌های صوفیانه‌ای که حافظ در شعر خود به کار برده است عناصری است از يك مذهب عرفانی خاص که می‌توان آن را «تصوف شعر فارسی» نامید. این تصوف که مهد آن عمده در خراسان بوده و پرورش آن بخصوص در قرن‌های پنجم و ششم هجری صورت گرفته است، مذهبی است که مدار آن بر عشق است و اندیشه‌ها و آثار بزرگانی چون ابوسعید ابوالخیر و احمد غزالی و سنایی و عطار و عراقی در تکوین آن سهم عمده‌ای داشته‌اند و حافظ یکی از حلقه‌های زنجیری است که آثار این متفکران و هنرمندان به وجود آورده است. در اینجا قصد ما این نیست که بنای این مذهب و نظام عرفانی را بازسازی کنیم. وجود این بنا به عنوان يك فرض در نظر گرفته شده، و تنها عناصر و قسمت‌هایی از آن تاکنون تبیین شده است. بازسازی کاملتر این بنا مستلزم بازشناسی عناصر بیشتری است. آنچه در اینجا منظور نظر ماست، تحقیق و معرفی جزء دیگری از این بناست.

بدیهی است که تجلی‌گاه اصلی «تصوف شعر فارسی» اشعار شعری است که به این مذهب تعلق دارند، و از میان آنان از همه مهمتر اشعار کسانی چون سنایی و عطار و مولوی و عراقی و خود حافظ است. ولی در عین حال کتابهای دیگری نیز به نثر نوشته شده که این مضامین شعری در آنها به کار برده شده و مهمتر آنکه این آثار منشور مجالی برای تبیین و توضیح عناصر این مذهب پدید آورده است. سوانح احمد غزالی و لمعات عراقی نمونه‌های بارز این قبیل آثار منشور است.^۱ این دو اثر اگرچه به نثر نوشته شده، در حقیقت متعلق به عالم شعر است، و اثر غزالی از اثر عراقی به مراتب مهمتر است. مطالب این دو کتاب در حقیقت اشعاری است منشور. نثری است که از عالم شعر و شاعری مایه گرفته است. این دو کتاب بطور مستقیم یا غیرمستقیم منبع الهام بسیاری از شاعران از جمله لسان‌الغیب بوده، و از آنجا که عراقی نیز خود از سوانح غزالی الهام گرفته است^۲، اثر غزالی یکی از مهمترین منابع فکری حافظ بوده است. بسیاری از مضامینی که حافظ در اشعار خود به کار برده است، عیناً یا با اندکی تغییر در

(۱) از آثار دیگری که در آنها به این مهم پرداخته شده می‌توان از تمهیدات و نامه‌های عین‌القضاة، لوائح منسوب به او، مرصادالعباد نجم‌الدین رازی، و مصباح‌الهدایه محمود کاشانی نام برد.

(۲) چنانکه خود در دیباجه لمعات می‌نویسد که قصه او این است که کتابی بر «سنن سوانح» بنویسد.

سوانح غزالی دیده می‌شود بطوری که این کتاب خود کلیدی است مؤثر برای حل لااقل پاره‌ای از معماهایی که در ابیات حافظ از لحاظ عرفانی وجود دارد.^۳ معانی خیال و خواب، اندام معشوق، تشبیه و تنزیه، ملامت، حسن و عشق، صفات عاشق و معشوق، درد و بلای ناشی از عشق، و غم هجران که به کرات در اشعار حافظ آمده است از لحاظ عرفانی در سوانح تبیین شده است. یکی از مضامینی که در سوانح به تفصیل شرح داده شده و حافظ آن را در مطلع یکی از غزل‌های خود به کار برده است، تجلی حسن و کرشمه و ناز و غنچ و دلال معشوق است. این موضوع که خود یکی از مباحث مهم و دل‌انگیز تصوف عاشقانه است تحت عنوان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی در سوانح شرح داده شده و حافظ در بیت ذیل به آن اشاره صریح کرده است:

نه هر که چهره برافروخت دلبری داند نه هر که آینه سازد سکندری داند^۴

در اینجا سعی خواهیم کرد تا بیت مزبور را با توجه به توضیحاتی که غزالی در سوانح داده است و همچنین مطالبی که عرفای دیگر در این مبحث اظهار کرده‌اند تفسیر کنیم.

پیش از اینکه به آراء احمد غزالی رجوع کنیم، ابتدا معنی بیت را از روی ظاهر الفاظ توضیح می‌دهیم. در بادی نظر، معنی بیت مزبور کاملاً روشن است و هیچ مُعضل خاصی و ابهامی در آن وجود ندارد. شاعر در مصراع اول میان دو چیز فرق نهاده است: یکی چهره برافروختن معشوق و دیگر دلبری دانستن او. برافروخته شدن چهره عبارت است از ظهور و بروز مافی الضمیر شخص و دلبری کردن حرکات و اطواری است که وی با اعضای صورت و بدن خود پدید می‌آورد. این دو خصوصیت با هم فرق دارند. چهره برافروختن دیگر است و دلبری دانستن دیگر. اگر بخواهیم اندکی دقیق‌تر شویم، باید بگوییم که چهره برافروختن کاری است ظاهراً آسانتر از دلبری دانستن. چه بسا معشوقی بتواند چهره برافروزد یعنی مافی الضمیر خود را بطور طبیعی آشکار نماید، ولی شیوه دلبری کردن

(۳) بعضی از این موارد را نگارنده در حواشی خود به سوانح (تهران، ۱۳۶۰، ص ۱۱۴) و نیز در سلطان طریقت (تهران، ۱۳۵۸، ص ۱۵۳) ذکر کرده است.

(۴) دیوان حافظ، به تصحیح پرویز نائل خانلری، چاپ دوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۳۶۴.

نداند. مصراع دوم این بیت کمی پیچیدگی دارد، ولی اشکال عمده‌ای در آن وجود ندارد. در این مصراع که در حقیقت تلمیحی به کار رفته است، شاعر به منظور شرح همان معنایی که در مصراع اول نهفته است از يك داستان یا افسانه تاریخی استفاده کرده است و آن داستان آیین ساختن اسکندر مقدونی است. همان طور که چهره برافروختن با دلبری دانستن فرق دارد، آیین ساختن و سکندری دانستن نیز با هم فرق دارند. چه بسا کسانی که همچون اسکندر آیین بتوانند ساخت ولی راه و رسم سکندری را ندانند. البته در این مصراع ابهامی وجود دارد. مراد از آیین در اینجا وسیله‌ای است که اوضاع جهان در آن منعکس می‌شده و اسکندر با توجه به آن از وقایع مُلک خویش باخبر می‌شده است.^۵ ولی در ورای این معنی ظاهری، معنای عرفانی وجود دارد که حافظ خود در یکی از ابیاتش بدان اشاره کرده است:

آیین سکندر جام می است بنگر
تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا
(دیوان حافظ، ص ۲۶)

از آنجا که جام می در اصطلاح صوفیانه معمولاً مترادف جام جم و جام جهان نما و جام جهان بین و به معنی (دیدۀ) دل عارف است، آیین سکندر نیز از لحاظ عرفانی به همین معنی است. ملک دارا یا داراب نیز از لحاظ عرفانی اسرار جهان صنع است که در جام جم منعکس می‌شده، و ملک اسکندر نیز اصطلاح دیگری است که به همین معنی به کار برده شده است.

آیین و معنای رمزی آن کم و بیش روشن است. اما معنی سکندری تا حدودی مبهم است. سکندری را معمولاً به آیین و رسم و راه جهان‌گشایی و کشورداری معنی کرده‌اند، و از لحاظ ظاهری این معنی ناصحیح نیست. بنابراین، معنی ظاهری مصراع فوق این است که آیین ساختن اسکندر و مطلع شدن بر اوضاع و احوال مُلک او با توانایی او در تدبیر آن فرق دارد. ولی سؤالی که در اینجا باید بدان پاسخ داد این است که معنی «سکندری دانستن» از لحاظ عرفانی چیست؟ اگر آیین

(۵) برای توضیح درباره منشأ تاریخی این افسانه رجوع کنید به مقاله «جام جهان نما» در مجموعه مقالات دکتر محمد معین، تهران، ۱۳۶۴، ص ۳۴۵ به بعد و اسکندر و ادبیات ایران، دکتر سیدحسن صفوی، تهران، ۱۳۶۴، ص ۱۴-۲۰۷.

مترادف جام می و جام جم و جام جهان بین و به معنی (دیدۀ) دل عارف باشد، معنی عرفانی و باطنی سکندری چیست؟ همان طور که گفته شد، این مصراع تلمیحی است شاعرانه، و شاعر از آن همان معنی را که در مصراع اول بیان کرده است اراده کرده. بنابراین، آیینۀ ساختن را باید به معنای چهره برافر و ختن و سکندری دانستن را به معنای دلبری دانستن در نظر گرفت. اما معنای چهره برافر و ختن و دلبری دانستن چیست، و شاعر از لحاظ عرفانی در حقیقت چه می خواسته است بگوید؟ در این بیت قصد شاعر این است که میان دو خصوصیت معشوق تمییز دهد، چه چهره برافر و ختن و دلبری کردن هر دو کار معشوق است، و اگر مراد شاعر از معشوق، معشوق حقیقی یعنی حق باشد، وی در واقع خواسته است نکته‌ای را از لحاظ کلام صوفیانه بیان کند. این نکته چیست؟ پاسخ این سؤال را احمد غزالی برای ما روشن می کند.

تمییزی که در این بیت داده شده است میان چهره برافر و ختن و دلبری کردن است، و همان طور که ذکر شد این دو خصوصیت مربوط به معشوق است. به عبارت دیگر، سخن حافظ در اینجا درباره عاشق و حالات و صفات او نیست، بلکه صفات معشوق است که منظور نظر اوست و این نه تنها در مورد چهره برافر و ختن و دلبری کردن صدق می کند، بلکه در مصراع دوم، یعنی در آیینۀ ساختن و سکندری دانستن نیز سخن درباره معشوق است نه عاشق. غزالی در سوانح میان صفات عاشق و صفات معشوق چنانکه باید فرق گذاشته و درباره هر یک بحثهای جداگانه‌ای کرده است. یکی از بحثهای وی درباره معشوق و صفات و خصوصیات او بحثی است تحت عنوان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی. پیش از اینکه وارد این بحث شویم، لازم است لفظ حسن و معنای عرفانی آن را از نظر غزالی تا حدودی توضیح دهیم.

واژه حسن که یکی از واژه‌های اصلی و مهم تصوف عاشقانه شعرای فارسی زبان است و حافظ نیز مانند بسیاری از شعرای دیگر بارها آن را به کار برده است مترادف نیکویی است که آن را حقیقتاً نمی توان تعریف کرد، گرچه بعضی گفته اند حسن تناسب و ملائمتی است که در ذات معشوق است.^۶ باری،

(۶) البته این تعریف قابل قبول همگان نیست، از جمله افلوطین که خود این تعریف را ارائه می دهد و سپس رد می کند، به دلیل اینکه بساطت از این تعریف خارج می شوند.

این نیکویی در تجلیی که معشوق می‌کند و عالم صنع از آن پدید می‌آید نهفته است. به تعبیر احمد غزالی در *سوانح* (فصل ۱۲) «حسن نشان صنع است». تجلی این حسن به نحو کمال در آیینۀ عشق عاشق صورت می‌گیرد (فصل ۱۳). همین تجلی را غزالی با تعبیر شاعرانه خود «کرشمه حسن» می‌خواند (فصل ۱۱). علاوه بر تجلی حسن، معشوق تجلی دیگری بر عاشق می‌کند که باز غزالی آن را به تعبیر خود «کرشمه معشوقی» می‌نامد. بنابراین، دو نوع تجلی یا کرشمه در معشوق هست، یکی کرشمه حسن که مربوط به کمالات ذات اوست و دیگری کرشمه معشوقی که عارض معشوق می‌شود. غزالی اصطلاحات عاشقانه دیگری چون غنج و دلال و ناز را نیز در ردیف این کرشمه اخیر به کار می‌برد. در وصف این دو کرشمه، غزالی به تشبیهی متوسل می‌شود. کرشمه حسن را همچون طعام می‌داند و کرشمه معشوقی را همچون نمک. بنابراین، کرشمه معشوقی و غنج و دلال و ناز او ملاحظت معشوق است.

اصطلاح ملاحظت را شعرا و نویسندگان دیگر نیز به کار برده‌اند. سعیدالدین فرغانی که خود متأثر از احمد غزالی است در شرح «تائیه ابن فارض»، پس از اینکه حسن را به تناسب و ملائمت معنی می‌کند، در معنی ملاحظت می‌نویسد «تناسب و ملائمت و لطافتی دقیق [و] پوشیده است که خوش آید، اما از او عبارت نتوان کرد».^۷ شبستری نیز ملاحظت را به عنوان چیزی زاید بر حسن یا نیکویی وصف کرده و می‌گوید:

ملاحظت از جهان بی‌مثالی	در آمد همچو رند لاابالی
به شهرستان نیکویی علم زد	همه ترتیب عالم را به هم زد
گاهی بر رخس حسن اوشه سوار است	گاهی با نطق تیغ آبدار است
چو در شخص است خوانندش ملاحظت	چو در لفظ است گویندش فصاحت ^۸

حافظ نیز در اشعار خود لفظ ملاحظت را به همین معنی به کار برده^۹ و احتمالا

۷) مشارق الدراری، سعیدالدین فرغانی، به تصحیح سیدجلال الدین آشتیانی، تهران، ۱۳۵۷، ص ۱۳۲.

۸) گلشن راز، محمود شبستری (در شرح محمد لاهیجی بر گلشن راز)، تهران، ۱۳۳۷، ص ۷۵۳.

۹) اشعاری که ملاحظت در آنها استعمال شده است:

مراد اواز «آن» نیز همین است.^{۱۰} ولی قبل از اینکه درباره حافظ بحث کنیم، لازم است برگردیم به احمد غزالی و نظر او را در باب فرق میان حسن و ملاحه، یا به تعبیر خود او کرشمه حسن و کرشمه معشوقی تحقیق کنیم.

همان طور که اشاره شد، کرشمه حسن با کرشمه معشوقی فرق دارد. فرق این دو در این است که در کرشمه حسن معشوق تعلق خاطری به عاشق ندارد، در حالیکه در کرشمه معشوقی وجود عاشق لازم است و اگر او نباشد، گویی تیر این کرشمه به هدف نمی‌رسد:

کرشمه حسن دیگر است و کرشمه معشوقی دیگر. کرشمه حسن را روی در غیری نیست و از بیرون پیوندی نیست. اما کرشمه معشوقی و غنچ و دلال و ناز: آن معنی از عاشق مددی دارد، بی او راست نیاید. لاجرم اینجا بود که معشوق را عاشق در باید (فصل ۱۱).

چنانکه ملاحظه می‌شود، در کرشمه حسن نیازی به قبول عاشق نیست. به عبارت دیگر، تجلی حسن از مقوله اضافه نیست، و اگر باشد اضافه اشراقی است. اما کرشمه معشوقی از مقوله اضافه است و لذا محتاج به طرفین است. باید هم معشوق باشد و هم عاشق. غزالی در اینجا مواظب است که لفظ نیازمندی و

→

حسنت به اتفاق ملاحه جهان گرفت	آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت
اگر چه حسن فروشان به جلوه آمده‌اند	کسی به حسن و ملاحه به یار ما نرسد
آخر ای پادشه ملك ملاحه چه شود	گر لب لعل تو ریزد نمکی بر دل ریش
خرم شد از ملاحه تو عهد دلبری	فرخ شد از لطافت تو روزگار حسن

در بیشتر این موارد، چنانکه ملاحظه می‌شود، ملاحه همراه با حسن، و چیزی زائد بر آن در نظر گرفته شده است.

(۱۰) شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده طلعت آن باش که آنی دارد

موی و میان از صفات ذاتی شاهد است، ولی با این صفات او هنوز شاهد و دلبر نیست. باید صفت دیگری نیز به آن ضمیمه شود. در بیت دیگر «آن» حتی بهتر از حسن دانسته شده است:

اینکه می‌گویند «آن» بهتر از حسن یار ما این دارد و آن نیز هم

احتیاج و افتقار را به کار نبرد، چه اینها همه از صفات عاشق است نه معشوق (فصل ۳۹). معشوق به همه حال غنی است. البته صفت غنای او بطور مطلق در ذات او و در تناسب و ملائمت ذاتی یعنی حسن او نهفته است. اما همینکه ما از مرتبه ذات فرود آییم این استغنای ذاتی را نیز ترك می کنیم. البته، معشوق باز هم مستغنی است، ولی به قول فخرالدین عراقی «تعلق گونه ای» در او نسبت به عاشق پدید می آید.^{۱۱} این معنی را ابن عربی با لفظ «طلب» بیان می کند، و درحالیکه غنا را به مرتبه ذات نسبت می دهد، طلب را در مرتبه اسماء می داند. توضیحی که ابن عربی درباره این مسأله می دهد نظر غزالی را روشنتر می نماید. ابن عربی این مسأله را در فصوص الحکم، در ضمن «فص حکمة قلبیه فی کلمة شعبیه» مطرح کرده و با تمییز میان مرتبه ذات از مرتبه اسماء آن را حل کرده است. حق تعالی، از نظر محیی الدین، هم غنی است و هم طالب. این غنا و طلب از دو حیثیت ناشی می شود. به عبارت دیگر، استغنا و طلب حق را در دو مرتبه باید در نظر گرفت. غنای حق تعالی از عالم در مرتبه ذات است و طلب او در مرتبه اسماء. در مرتبه ذات او از همه عالم و عالمیان بی نیاز است، «والحق من حیث ذاته غنی عن العالمین».^{۱۲} چه عالمی باشد و چه نباشد، در ذات مقدس او هیچ تغییری پدید نمی آید. اما در مرتبه اسماء، این غنای ذاتی ملحوظ نیست، بلکه طلب اسمایی پدید می آید. البته اسماء الهی را نیز باید به دو اعتبار ملحوظ کرد: یکی به اعتبار وجود و احدیت ذاتی، که از این حیث اسماء عین مسمی است، و دیگر از حیث کثرت اسماء که هر يك طالب اعطای حقایق است، یعنی در این مرتبه هر يك از اسماء مقتضی محل ولایت خویش است. مثلاً اسم الخالق مقتضی مخلوق است، و اسم الرازق مقتضی مرزوق و الرب مقتضی مربوب، و هكذا. اگر مخلوقی نباشد، چگونه خالقیت حق تحقق می پذیرد. یا اگر مرزوق و مربوبی نباشد، چگونه رازقیت و ربوبیت حق تحقق می یابد. پس تحقق خالقیت و رازقیت و ربوبیت منوط به وجود حقیقی یا مقدر مخلوق و مرزوق و مربوب است: و ان الاسماء الالهیه عین المسمی و لیس الالهو، و انها طالبة ما تعطیه

(۱۱) لمعات، تهران، ۱۳۵۳، ص ۴۶ (لمعة ۲۶).

(۱۲) فصوص الحکم، به تصحیح ابوالعلاء عفیفی، بیروت، ۱۹۴۶، ص ۱۱۹.

من الحقایق و لیست الحقایق التي تطلبها الاسماء الاالعالم. فالالوهية تطلب المألوه، والربوبية تطلب المربوب، والا فلاعين لها الابه وجوداً او تقديراً. والحق من حيث ذاته غنى عن العالمين. والربوبية مالها هذا الحكم. فبقى الامر بين ما تطلبه الربوبية وبين ما تستحقه الذات من الغنى عن العالمين^{۱۳}.

رابطه و نسبتی که میان خالق و مخلوق و رازق و مرزوق و رب و مربوب و اسماء دیگر به وجود می آید هر دو طرف را در بر می گیرد، یعنی طلب هم در خالق است و هم در مخلوق، و همچنین در سایر اسماء. این معنی را البته در همه نسبتها می توان ملاحظه کرد. مثلاً در نسبت ابوت و بنوت، پدر را فرزند در باید و فرزند را پدر. ناگفته نماند که این طلب و در بایست در دو طرف یکسان نیست^{۱۴}. طلبی که در رب است به مربوب با طلبی که در مربوب است به رب فرق دارد. طلب مربوب نسبت به رب یا بطور کلی عالم به حق از برای وجود است. اگر سریان حق در عالم نبود، عالم را وجود نبود. از سوی دیگر، طلب حق نسبت به عالم از برای ظهور است. احکام و صفات حق تعالی را بدون حقایق عالم ظهوری نیست. رابطه طلب، همان گونه که ذکر شد، در همه اسماء الهی و محل ظهور آنها در عالم وجود دارد. همان گونه که خالق و مخلوق و رازق و مرزوق و رب و مربوب طالب یکدیگرند، محبوب و محب یا معشوق و عاشق نیز هر يك به نوعی طالب دیگری است:

(۱۳) فصوص الحکم، ص ۱۱۹.

(۱۴) ملامحسن فیض کاشانی برای بیان این معنی از لفظ استلزام استفاده می کند. فیض بیان دقیقی در این خصوص دارد و توضیح می دهد که چرا نسبت استلزام را که در طرفین هست، از جانب محب به محبوب یا مقید به مطلق می توان احتیاج خواند ولی از جانب محبوب به محب یا مطلق به مقید نمی توان: «مطلق بی مقید نباشد و مقید بی مطلق صورت نیندد، اما مقید محتاج است به مطلق و مطلق مستغنی است از مقید. پس استلزام از طرفین است و احتیاج از يك طرف... و ایضاً مطلق مستلزم مقیدی است از مقیدات علی سبیل البدلیه، نه مستلزم مقیدی مخصوص. و چون مطلق را بدلی نیست، قبله احتیاج همه مقیدات اوست.

گر دوست را به جای من مبتلا بسی است بی او شوم اگر شوم کس به جای دوست.»
(کلمات مکنونه، محمدحسن فیض کاشانی، تهران، بی تا، ص ۳۲)

سایهٔ معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد
ما بدو محتاج بودیم او به ما مشتاق بود
(دیوان حافظ، ص ۴۲۰)

پس در مرتبهٔ معشوقی تعلق در طرفین وجود دارد، هم عاشق خواهان معشوق است و هم معشوق خواهان عاشق. عراقی اصطلاحات و تعابیر ابن عربی و احمد غزالی را در این باب با هم جمع کرده می نویسد:

محب چون خواهد که مراقب محبوب باشد چارهٔ او آن بود که محبوب را به هر چشمی مراقب باشد و به هر نظری ناظر... محب در اینجا بیش به خلوت نتواند نشست و... از هیچ چیز عزلت نتواند کرد، چه غایت عزلت آن بود که در خلوتخانهٔ نابود خود نشیند و از اسماء و صفات خود و خلق عزلت گزیند. لیکن پس از آنکه ناظری او خورای منظوری دوست آمد و دانست که مرتبهٔ معشوقی را به عاشق تعلق گونه‌ای هست عزلت چگونه کند؟ الربوبیة بغير العبودیة محال. اینجا عاشق به حسابی در می آید. چه اگر عاشق کرشمهٔ معشوقی را قابل نیاید کرشمهٔ معشوقی تهی ماند، که إن للربوبیة سرّاً لو ظهَرَ لَبَطَلَتِ الرَّبُوبیةُ. هر چند معشوق را حسن و ملاحظ به کمال است، و از روی کمال هیچ در نباید:

نی حسن ترا شرف ز بازار من است
بت را چه زیان که بت پرستش نبود

اما از روی معشوقی نظارهٔ عاشقی در باید... حریت مطلق در مقام غنای مطلق یافت شود، والا از روی معشوقی چنان که نیاز و عجز عاشق را ناز و کرشمهٔ معشوق در باید، هم چنین کرشمه و ناز او را نیز طلب و نیاز عاشق به کار آید. این کار بی‌یکدیگر راست نمی آید (لمعات، لمعهٔ ۲۶).

سخنان عراقی در اینجا مستقیماً از توضیح غزالی دربارهٔ فرق میان کرشمهٔ حسن و کرشمهٔ معشوقی اقتباس شده است. البته توضیحاتی که عراقی داده است کمی مفصل تر است، ولی این مطالب اضافی را نیز وی از روی حکایتی که غزالی نقل کرده استنباط نموده است. سوانح غزالی بطور کلی هم اصیل تر از لمعات است و هم جنبهٔ ادبی و شاعرانهٔ آن قوی تر. همان طور که قبلاً اشاره شد، سوانح شعری است به زبان نثر. در این اثر اگرچه دقایق تصوف نظری مندرج

است، جنبه خشك كتابهای کلامی و فلسفی راه نیافته است. موضوع عشق و احوال و صفات عاشق و معشوق مصنف را بطور طبیعی به راه ذوق کشانده است. این جنبه شاعرانه و ادبی را نه تنها در ابیاتی که وی به مناسبت مقال در اکثر فصول کتاب آورده است می توان دید، بلکه در جنبه دیگری نیز مشاهده می شود. در این کتاب علاوه بر ابیات، گاهگاهی برای توضیح مطالب از حکایتهایی نیز استفاده شده است. یکی از حکایتهای زیبا و دلنشین این کتاب در توضیح کرشمه معشوقی و فرق آن با کرشمه حسن و ضرورت وجود عاشق نقل شده است. حکایت درباره پادشاهی است که گلخن تابی بر وی عاشق می شود. پادشاه که عالی ترین مقام را در کشور دارد معشوق است با همه صفات کمال، و گلخن تاب که پست ترین مشاغل را بر عهده دارد عاشق است با همه صفات عاشقی، از عجز و نیاز و افتقار. علاوه بر این دو، شخص سومی نیز در این حکایت ظاهر می شود و آن وزیر است که مظهر عقل و فراست است و اوست که شاه را از عشق گلخن تاب آگاه می سازد، و داستان از اینجا آغاز می شود:

ملك می خواست که او را سیاست کند. وزیر گفت: «تو به عدل معروفی؛ این لایق نبود که سیاست کنی بر کاری که آن در اختیار نیاید». از اتفاق راه گذر ملك بر گلخن آن گدا بود و او هر روز بر راه نشسته بودی منتظر تا ملك کی بر گذرد، و ملك چون آنجا رسیدی کرشمه معشوقی پیوند کرشمه جمال کردی. تا روزی که ملك می آمد و او نشسته نبود، و ملك کرشمه معشوقی در پیوسته بود. آن کرشمه معشوقی را نظاره نیاز عاشقی در بایست. چون نبود او، برهنه بماند که محل قبول نیافت. بر ملك تغییری ظاهر گشت. وزیر زیرك بود؛ بفرست آن را دریافت. خدمتی کرد و گفت که ما گفتیم که او را سیاست کردن هیچ معنی ندارد که از او زبانی نیست. اکنون خود بدانستیم که نیاز او در می باید.

این داستان کوتاه و پر معنی، چیزی بر آنچه غزالی قبلاً درباره کرشمه حسن و کرشمه معشوقی گفته است نمی افزاید. شاه دارای حسن و جمالی است^{۱۵} که به

(۱۵) چنانکه ملاحظه می شود، غزالی در اینجا حسن و جمال را مترادف یکدیگر به کار برده است. ولی عرفاً معمولاً میان این دو فرق گذاشته اند، چنانکه مثلاً فرغانی که حسن را نفس تناسب و ملائمت می خواند، جمال را «کمال ظهور» معنی کرده است (مشارق الدراری، ص ۱۳۲).

ذات او تعلق دارد، از این حیث او را هیچ تعلقی به عاشق نیست^{۱۶}، و از روی همین غناست که او در ابتدا در صدد سیاست کردن گلخن تاب بر می آید. حسن او با اوست، خواه عاشقی باشد که آن را نظاره کند و خواه نباشد:

نی حسن ترا شرف ز بازار من است

اما پس از این، مرحله دیگری آغاز می شود. عاشق از خلوت و عزلت به در می آید و بر راه گذر ملك می نشیند و به نظر بازی می پردازد. چون شاه خود را در مقام منظوری می یابد، کرشمه معشوقی و ناز را بر کرشمه حسن می افزاید. در این مرتبه معشوق طالب عاشق است^{۱۷}. دلبری و ناز و کرشمه ملك را در اینجا نیاز و تذلل و انکسار گلخن تاب در باید، و چون روزی در آنجا حاضر نیست ملك متغیر می شود.

غزالی در اینجا به نکته دیگری اشاره می کند و آن احساسی است شبیه به غیرت که در معشوق پدید می آید. غیرت معمولاً از خصوصیات عاشق شمرده می شود، به دلیل تعلق خاطری که به معشوق دارد و هیچ کس را شریک خود در عشق نمی تواند دید. در اینجا نیز به دلیل تعلقی که معشوق به عاشق پیدا کرده است، حالتی پدید می آید که غزالی نمی داند اگر غیرت نخواند چه بخواند. این مطلب را وی به صورت سؤالی خطاب به خواننده مطرح می کند تا اهمیت آن را نیز گوشزد کرده باشد. می پرسد: «جوانمردا، چه گویی اگر با ملك گفتندی که او از تو فارغ شد و با دیگری کاری بر ساخت و عاشق شد؟ ندانم تا هیچ غیرت از

۱۶) به این استغنا در مقام ذات نیز حافظ در ابیاتی چند اشاره کرده است، از آن جمله در ابیات ذیل که می گوید:

ولیکن کی نمایی رخ به رندان تو کز خورشید و مه آینه داری
مهر تو عکسی بر ما نیفکند آینه رویا آه از دلت آه

۱۷) مولوی در فیه ما فیه (تهران، ۱۳۴۸، ص ۹۱) از شاعری به نام شریف پای سوخته که شعری سروده و خدا را مستغنی دانسته از «هر چیز که وهم تو بر آن گشت محیط» بشدت انتقاد کرده می گوید: «آیت استغنا برای کافران آمده است، حاشا که به مؤمنان این خطاب باشد. ای مردک، استغنائی او ثابت است، الا اگر ترا حالی باشد که چیزی ارزد از تو مستغنی نباشد بقدر عزّت تو». در ضمن این مبحث، مولانا به داستان پادشاه و گلخن تاب (= تونی) نیز اشاره کرده است.

درون او سر بر زدی یا نه!» در ادامه این سخن، خواجه احمد بی‌تی را نقل می‌کند که بعضی از شارحان آن را تفسیر این آیه دانسته‌اند که «إِنَّ اللَّهَ لَا يَغْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَيَغْفِرُ مَا دُونِ ذَلِكَ لِمَنْ يَشَاءُ» (نساء، ۵۱):

هر چه خواهی بکن ای دوست مکن یاردگر کانگهی پس نشود با تو مرا کار بسر

این حکایت اگر چه مطلب دیگری به آنچه غزالی قبلاً به اختصار بیان کرده و میان کرشمه حسن و کرشمه معشوقی فرق گذاشته و کرشمه معشوقی را منوط به وجود و نظاره عاشق دانسته است نمی‌افزاید، مع‌هذا مصنف با نقل آن به مطلب اصلی خود جان می‌بخشد و بحث خود را از صورت يك بحث مجرد فراتر می‌برد و به مرتبه خیال و تشبیه شاعرانه می‌رساند. به تعبیری دیگر، این تلمیح نمکی است که وی بر طعام می‌افزاید و ملاحظت را با حسن می‌آمیزد. و این درست همان کاری است که حافظ در کمال هنرمندی با مصراع دوم در بیت مذکور کرده است: «نه هر که آینه سازد سکندری داند». اما پیش از اینکه به این مصراع بپردازیم، لازم است مضمون مصراع اول را با مطالبی که شرح داده شد تطبیق کنیم.

وقتی حافظ در مصراع اول می‌گوید: «نه هر که چهره برافروخت دلبری داند»، وی دقیقاً همان معنایی را می‌خواهد افاده کند که غزالی و عراقی بیان کرده‌اند. مراد او از چهره برافروختن همانا کرشمه حسن است و مراد از دلبری دانستن کرشمه معشوقی است. چهره معشوق عضوی اصلی از بدن معشوق است و برافروخته شدن آن ظاهر شدن حالت نفسانی و بروز مافی الضمیر اوست که در اینجا اشاره به ظهور حسن ذاتی است. در این تجلی و ظهور، معشوق طالب نیاز عاشق نیست^{۱۸}: «نی حسن ترا شرف ز بازار من است». خود حافظ در جای دیگر می‌گوید:

یارب آیینۀ حسن تو چه جوهر دارد که در او آه مرا قوت تأثیر نبود

(دیوان حافظ، ص ۴۴۴)

آه عاشق در آیینۀ حسن تأثیری ندارد، زیرا که این مقام، مقام معشوقی نیست.

(۱۸) البته از آنجا که این مرتبه نیز مرتبه تجلی است، باز وجود عاشق و عشق او به عنوان مجلای آن باید باشد. این معنی را غزالی در سوانح، فصل ۱۳، مورد بحث قرار داده است.

آه عاشق در جایی مؤثر است که هم عاشق محتاج معشوق شود و هم معشوق مشتاق و طالب عاشق. در حقیقت معشوقی در این مرتبه تحقق می‌یابد. در مرتبه معشوقی است که دلبری آغاز می‌شود، و این دلبری از پرتو ملاحظت معشوق است:

خرم شد از ملاحظت تو عهد دلبری فرخ شد از لطافت تو روزگار حسن
(دیوان حافظ، ص ۷۸۸)

شاهدی نیز در اشعار حافظ اشاره به همین مرتبه است. در جایی که هنوز مرتبه تجلی حسن است، شاهدی تحقق نیافته است. شاهد در مقام منظوری باید ناظری داشته باشد، همچنانکه دلبری کردن مستلزم وجود دل است. اگر عاشق مفتون نباشد تا معشوق را نظاره کند، معشوق را شاهد نتوان گفت، هر چند که حسن او در آینه تجلی کرده باشد:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد بنده طلعت آن باش که آنی دارد
(دیوان حافظ، ص ۲۵۸)

موی و میان از اعضای بدن معشوق است و با صرف داشتن این اعضاء دلبری معشوق تحقق نمی‌یابد. عاشق نیز هنوز نمی‌تواند بنده شود، چون این مرتبه مرتبه تجلی اسماء نیست. در مرتبه تجلی اسماء است که، به تعبیر ابن عربی، حق به اسم ربوبیت تجلی می‌کند و عاشق عبد و بنده او می‌شود. با این ملاحظت و «آن» و غنچ و دلال و ناز است که معشوق دل از عاشق می‌رباید و او را بسته عشق خود می‌سازد. تا قبل از آن، همان طور که معشوق بر اوستی معشوق نبود، عاشق نیز بر اوستی عاشق نیست. در آن مرتبه او هنوز گرفتار عشق نشده است. دلش هنوز ربوده نشده، چون معشوق هنوز دلبری آغاز نکرده است. چون مرتبه شاهدی و دلبری و کرشمه معشوقی آغاز شد، دل عاشق ربوده می‌شود و اسیر عشق می‌گردد:

شاهدان گر دلبری زینسان کنند زاهدان را رخنه در ایمان کنند
(دیوان حافظ، ص ۴۰۰)

شاهدی و معشوقی، چنانکه ملاحظه شد، مرتبه‌ای است که دو چیز در آن جمع شده است: یکی کرشمه حسن و دیگر کرشمه معشوقی، یا به تعبیر دیگر تجلی

حسن و ملاحه یا «آن». این دو خصوصیت در معشوق باید جمع شود تا عاشق بنده او گردد و رخنه در ایمانش افتد و عاشق و اسیر معشوق گردد. این بندگی و اسارت صفت عاشق است، در حالیکه صفت معشوق سروری و سلطنت است. همین مقام سروری و سلطنت و کشورگشایی است که در این بیت بدان اشاره شده است:

حسن به اتفاق ملاحه جهان گرفت آری به اتفاق جهان می توان گرفت
(دیوان حافظ، ص ۱۹۰)

حق تعالی با حسن ذاتی و تجلی اسمایی عالم و عالمیان را محتاج و در بند خود کرده است. عالم از برای وجود محتاج به اوست و، اگر سریان حق نبود، عالم را وجودی نبود. این معنی را حافظ در مصراع دوم بیت مذکور مورد بحث قرار داده است: «نه هر که آینه سازد سکندری داند».

در تفسیر ظاهری این مصراع قبلاً گفتیم که اشاره شاعر به آینه‌ای است که اسکندر ساخته بود و از روی آن به احوال ملک خویش واقف می‌گشت. با توجه به مصراع اول، باید گفت که آینه در این مصراع همان تجلی حسن است، و همان طور که در آینه سکندر، بنابر افسانه مشهور، سراسر ملک او منعکس می‌شده است، در آینه حسن نیز در حقیقت کل عالم صنع تابیده است:

حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد این همه نقش در آینه او هام افتاد
(دیوان حافظ، ص ۲۳۱)

در اینجا باید توجه داشت که از لحاظ عرفانی لفظ آینه به معنای چیزی جدا از ملک اسکندر نیست، بلکه عین آن است. وانگهی، در این آینه نیز کسی جز خود اسکندر نمی‌نگرد. اوست که ناظر حسن خویش است:

ماهی که قدش به سرو می ماند راست آینه به دست و روی خود می آراست

این معنی را احمد غزالی نیز در بیتی که ظاهراً متعلق به یکی از شعرای قرن پنجم است چنین اظهار کرده است:

یارب بستان داد من از جان سکندر کو آینه‌ای ساخت که در روی نگری تو^{۱۹}

۱۹) تا آنجا که من می‌دانم این قدیم‌ترین شعری است که در آن به آینه اسکندر از لحاظ عرفانی اشاره شده است. رک. سوانح، فصل ۱۳.

آیینهُ حسن در دست خود اوست و او خود را می بیند و می آراید. چون مرتبهٔ معشوقی آغاز نشده، عاشقی نیز تحقق نیافته است و لذا نه دلی در میان است و نه دلبری در کار. در اینجا است که آهِ عاشق قوت تأثیر ندارد. دلبری و معشوقی با کرشمهٔ معشوقی آغاز می شود و محل این کرشمه نیز دل عاشق است، در حالیکه مجلای حسن و محل کرشمهٔ معشوقی دیده است:

دل سرابدهٔ محبت اوست دیده آینه دار طلعت اوست

تا وقتی که حسن در آینه تجلی کرده است کاری صورت نمی گیرد. مرتبهٔ آینه داری یا آینه ساختن مرتبهٔ علم و اطلاع و اشراف است. فعل و عمل زمانی آغاز می شود که کرشمهٔ معشوقی به کرشمهٔ حسن بیوندد، و معشوق به دلبری آغاز کند. همین دلربایی و تجلی «آن» یا «ملاحظت» یا «کرشمهٔ معشوقی» است که حافظ از آن به سکندری تعبیر می کند. پس از اینکه عالم صنع بانسانی که از حسن دارد پیدا شد و خورشید و ماه^{۲۰} و همهٔ زیبا رویان عالم آینه دار او شدند و سپس ملاحظت به حسن پیوست، این دو به اتفاق جهان را تسخیر می کنند و این عمل سکندری است. بنابراین، در این تلمیح آینه داری یا آینه ساختن همان چهره برافروختن است و سکندری دانستن دلبری دانستن، یا به اصطلاح احمد غزالی، آینه ساختن کرشمهٔ حسن است و سکندری دانستن کرشمهٔ معشوقی.

✱

تفسیری که ما از بیت حافظ کردیم تا اینجا صرفاً جنبهٔ خداشناختی داشت. چهره برافروختن و دلبری کردن یا آینه ساختن و سکندری دانستن را ما به ذات و اسماء الهی نسبت دادیم. سؤالی که در اینجا پیش می آید این است که چرا حافظ

۲۰) حافظ نه تنها دیده، بلکه گاهی نیز خورشید و ماه را مجلای حسن یا آینه دار جمال و طلعت او خوانده است:

ای آفتاب آینه دار جمال، تو	مشک سیاه مجمره گردان خال تو
شهسوار من که مه آینه دار روی اوست	تاج خورشید بلندش خاک نعل مرکب است
ولیکن کی نمایی رخ به رندان	تو کز خورشید و مه آینه داری

از لفظ «هر» استفاده کرده است. اگر مراد او صرفاً بیان حقیقتی درباره تجلی الهی بود، چرا مثلاً نگفت «نه آنکه چهره برافروخت دلبری داند»، یا «دلبری بکند» یا چیزی شبیه به آنها. نحوه بیان و بخصوص استعمال لفظ «هر» در اینجا جنبه کلی و عام به این موضوع بخشیده است. چرا حافظ این جنبه را به موضوع داده است؟ توسل به «ضرورت شعری» در اینجا بکلی منتفی است و گرد چنین اتهامی بر دامن لسان الغیب نمی نشیند. دلیل این امر چیز دیگری است. پاسخ سؤال را باز باید در نظام عرفانی حافظ که همان نظام عرفانی و تصوف نظری احمد غزالی است جستجو کرد.

شرح نظام عرفانی و تصوف احمد غزالی را نگارنده در جای دیگر تا حدودی داده است و تکرار آن مطالب و توضیحات دیگر را در اینجا روا نمی داند. برای پاسخ به سؤال فوق همین قدر اشاره می کنم که حافظ و احمد غزالی هر دو متعلق به يك مکتب در تصوف نظری بوده اند که خصوصیت بارز آن این است که مدارش بر عشق است و همه مسائلی که فلاسفه و حکما بر اساس مفاهیمی چون وجود یا نور شرح داده اند، بر اساس مفهوم عشق یا محبت و مفاهیم وابسته بدان (مانند مفاهیم حسن و ملاحظت و غیره) بیان می کنند. این عشق البته نه مطلق است و نه مقید، نه الهی است و نه انسانی. عشق لا بشرط است. در مرتبه ای عشق الهی است و در مرتبه ای عشق انسانی. در مرتبه ای عشق حق است به خلق و در مرتبه ای عشق خلق است به حق، و نیز در مرتبه ای عشق خلق است به خلق. عشق هر چه هست و هر کجا هست عشق است. حتی عشق مجازی نیز پرتوی است از حقیقت:

عشق مشاطه ای است رنگ آمیز که حقیقت کند به رنگ مجاز
تا به دام آورد دل محمود بطرازد به شانه زلف ایاز

این مشاطه گری عشق است که نقشهای گوناگون می زند، و مجنونی را سرگشته لیلی می سازد. لیلی در مقام معشوقی از حسنی ذاتی برخوردار است که خود نشانی از صنع حق است. آینه ای است که در آن جمال او تابیده است. علاوه بر این، لیلی و بطور کلی هر معشوق دیگری دارای ملاحظتی است و کرشمه ای دارد که عاشق را دلدادۀ خود می کند. بنابراین، چهره برافروختن و دلبری

دانستن نه فقط در حق معشوق الهی صادق است، بلکه همه دلبران عالم به نسبت با عاشقان خود از این دو کرشمه برخوردارند. داستانی که احمد غزالی درباره شاه و گلخن تاب نقل کرد در حقیقت این عمومیت و کلیت را نیز عملاً و بطور انضمامی نشان می‌دهد، و تلمیح حافظ نیز در مصراع دوم همین نقش را ایفا می‌کند.

[نشر دانش، سال ۶، شماره ۱۳
(فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۵)]

بوی جان

حافظ نامه نویسنده و محقق سختکوش آقای بهاءالدین خرمشاهی امسال جزو برندگان جوایز کتاب سال شد و از این بابت باید به ایشان تبریک گفت. فواید این اثر نسبتاً قطور دو جلدی بر خوانندگان و محققان و علاقه‌مندان به حافظ پوشیده نیست، و استقبالی که از چاپ اول این اثر شد خود مؤید این معنی است. مؤلف در کار خود از نتیجه بیشتر تحقیقاتی که دیگران در سالهای اخیر کرده‌اند استفاده کرده و لذا اثر او خود منبعی است برای خوانندگانی که بخواهند از حاصل کار حافظ پژوهان مطلع شوند و نیز برای محققانی که بخواهند کاری تازه در این زمینه انجام دهند.

آقای خرمشاهی با روش جدید تحقیق آشناست و از این روش هم خوب استفاده کرده است. محاسن این کتاب فقط در اطلاعاتی که وی عرضه کرده است نیست، بلکه نکاتی هم که ناگفته مانده است درخور اعتناست. وقتی محققى درباره‌ی يك مطلب اظهار بی اطلاعی می‌کند، اعتراف او صرفاً حاکی از جهل او نیست، بلکه اگر او با اقوال دیگران آشنا باشد، اظهار بی اطلاعی در حقیقت حکایت از مسأله‌ای می‌کند که در زمینه تحقیق او وجود دارد و محققان بعدی باید

بکوشند تا آن را حل کنند. این نوع مسائل حل نشده در دیوان حافظ کم نیست، و مؤلف حافظ نامه هم سعی نکرده است آن را کتمان کند، بجز در يك زمینه و آن مسائلی است که ورای مسائل صوری و لغوی و ادبی است، یعنی مسائل معنوی و عرفانی و آنچه به تفکر قلبی حافظ مربوط می شود. و این به نظر نگارنده نقطه ضعف اصلی این کتاب است.

مؤلف حافظ نامه جزو ساده اندیشان و ظاهر بینانی که منکر معانی عرفانی در دیوان حافظ اند یا شارحانی که به وجود این معانی معترف باشند ولی به دلیل ناآشنایی با مقدمات عرفان نظری آنها را سرسری بگیرند نیست. آقای خرمشاهی عرفان و مطالب عرفانی را جزء لاینفک اشعار حافظ می داند و برای آنها هم اهمیت شایانی قائل است. البته، ایشان جزو کسانی اند که حافظ را مبتلا به نوعی اسکیزوفرنی فکری و فلسفی می دانند، بدین معنی که عرفان و معانی عرفانی را يك جنبه از اشعار حافظ می پندارند، جنبه ای که در پاره ای از ابیات سایه افکنده و در پاره ای دیگر نه.

نگارنده هر چند بکلی مخالف این طرز تلقی است، ولی نمی خواهد که در اینجا وارد این بحث شود. انتقادی که می خواهم از مؤلف حافظ نامه بکنم این نیست که چرا مثلاً باده را گاهی به معنی باده انگوری فرض می کنند و گاهی به معنای باده عرفانی. ما فعلاً در برابر این نوع تلقی چیزی نمی گوئیم. اشکالی که من در حافظ نامه می بینم این است که مؤلف در هنگام تفسیر بعضی از واژه ها و مفاهیم کلیدی حافظ روش محققانه خود را که در مسائل لغوی و ادبی سعی کرده است رعایت کند به دست فراموشی می سپارد. در مسائل لغوی شرط احتیاط را سعی کرده است به جا آورد، ولی وقتی به معنای عرفانی و تفسیر معنوی اشعار می رسد متأسفانه احتیاط لازم را به کار نبرده و گاهی بی محابا قدم در میدان تفسیر و تأویل می گذارد.

نمونه بارز این بی احتیاطی تفسیری است که مؤلف محترم و دوست عزیز ما از لفظ «شاهد» می کنند. ایشان ابتدا معنای لغوی این لفظ را ذکر می کنند و سپس می نویسند که این لفظ «در حافظ فراوان به کار رفته است، اما شاهد های او - همانند شاهد های سعدی - غیر عرفانی است» (حافظ نامه، بخش اول، ص ۱۶۲). این اظهار نظر عجولانه و بی محابا از طرف کسی که منکر معانی عرفانی در دیوان

حافظ نیست عجیب است و خواننده انتظار شنیدن آن را از محقق منصفی چون خرمشاهی ندارد. لفظ شاهد، همان طور که گفته اند، در دیوان حافظ فراوان به کار رفته است. ما چطور می توانیم منکر معنای عرفانی این لفظ در هر موردی از موارد شویم و احتمال این را ندهیم که حافظ لا اقل در يك مورد زیر معنای عمیق تری از آنچه آقای خرمشاهی پنداشته اند در نظر داشته است:

ای شاهد قدسی که کشد بند نقابت وی مرغ بهشتی که دهد دانه و آب

مؤلف در اینجا با يك تیر دو نشان زده است. معنای عرفانی شاهد را هم در دیوان حافظ جارو کرده است و هم در اشعار سعدی. ظاهراً ایشان خواسته اند بگویند که همان طور که سعدی اهل هوسبازیهای آنچنانی بوده و با نوجوانان و امردان نرد عشق می باخته است همشهری او نیز، گرچه از عرفان و معنویت بی بهره نبوده است، از این حیث پیرو شیخ اجل بوده است. ولی هم در مورد حافظ و هم در مورد سعدی، خواننده حق دارد از مؤلف حافظ نامه سؤال کند که به چه دلیل ایشان معنی شاهد را در اشعار این دو شاعر که هر دو اشعار عرفانی سروده اند غیر عرفانی می داند.

حکمی را که در مورد معنای شاهد در شعر حافظ کرده اند عجلانه و بی محابا خواندیم به دلیل اینکه ما هنوز باید تحقیقات زیادی درباره تفکر حافظ و همچنین سعدی انجام دهیم تا بعد بتوانیم اینچنین حکمهایی به ضرس قاطع بکنیم. ما در حافظ پژوهی و حافظ شناسی راه درازی در پیش داریم. باید ابتدا مبانی فکری حافظ را بشناسیم و برای این منظور اساساً باید تفکری را که مبنای اشعاری چون اشعار حافظ است معلوم نماییم. همان طور که زبان حافظ يك زبان مشترك است و سابقه چند صد ساله در ایران دارد، تفکر او و معانی الفاظی هم که به کار می برد معانی مشترك است با سابقه ای چند صد ساله. الفاظ کلیدی دیوان حافظ تاریخی دارند و معانی آنها در متن این تاریخ باید مطالعه شود. لفظ شاهد نیز از این قاعده مستثنی نیست. ما قبل از اینکه بگوئیم شاهد در زبان حافظ عرفانی است یا غیر عرفانی، باید ببینیم که اساساً معنای عرفانی این لفظ چه بوده، چگونه پیدا شده، و به چه طریقی وارد شعر فارسی شده، و در خود شعر چگونه استعمال شده و چه هاله هایی از لحاظ معنایی پیدا کرده، و آیا شاعرانی چون

سعدی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم می توانسته اند این لفظ را بدون توجه به این سوابق تاریخی و هاله های معنایی به کار برند.

حکمی که مؤلف حافظ نامه در مورد معنای شاهد در شعر حافظ کرده اند عجیب است، و من به عنوان یک خواننده انتظار شنیدن آن را از محقق منصف و حافظ دوستی چون ایشان نداشتم. ما یک لحظه فکر کنیم ببینیم با این حکم چه بر سر لسان الغیب می آوریم. معنای شاهد در زبان معمولی، و نه در شعر، معلوم است. شاهد معمولاً به پسر بچه تازه بالغی می گفتند که ریشش در نیامده بود و معمولاً در میخانه ها از مشتریان هوسباز پذیری می کرد. آیا اشعار حافظ در هوا و هوس چنین اشخاصی سروده شده است؟ آیا شعر حافظ و سعدی تا این اندازه از لحاظ معنی مبتذل است؟ آیا حافظ مثلاً در این بیت که می گوید:

جهان فانی و باقی فدای شاهد و ساقی که سلطانی عالم را طفیل عشق می بینم

منظورش این است که دنیا و آخرت، ملک و ملکوت، در مقابل یک نوجوان بی ریش و هرزه هیچ ارزشی ندارد؟ اگر چنین باشد باید بگوئید که در آن صورت حافظ هیچ بویی از عرفان و معنویت نبرده و دیوان او هم برای کسانی که ذره ای به ارزشهای معنوی و اخلاقی توجه داشته باشند ارزش مطالعه ندارد.

من مطمئنم که آقای خرماهی این اتهام را نسبت به حافظ نخواهند پسندید. ایشان برای حافظ و مقام معنوی او احترام قائلند و به حافظ سخت علاقه مندند، ولی حکمی که ایشان کرده اند مگر نتیجه ای جز این دارد؟ و تازه این آخر داستان نیست. وقتی لفظ شاهد صرفاً به معنای غیر عرفانی یعنی به معنای یک امر در نظر گرفته شود، لفظ «نظر بازی» هم در دیوان حافظ چیزی بیش از چشم چرانی نخواهد بود. همان طور که می دانیم، «نظر بازی» به قول خود حافظ، یکی از هنرهای اوست و شاعر بارها از داشتن این هنر بخود بالیده است، مؤلف حافظ نامه درست می گویند که این لفظ «از کلمات کلیدی شعر حافظ و از هنرهای ویژه» اوست (ص ۷۰۵). ایشان ابیاتی را هم شاهد می آورند و سپس می نویسند: «آری، نظر بازی از لوازم و ارکان رندی است».

تا اینجا سخن ایشان پذیرفتنی است. اما ناگهان جمله ای را اضافه می کنند که باز مایه تعجب است. می نویسند: «حافظ نظر باز است ولی آلوده نظر نیست». و

بدین ترتیب مؤلف حافظ نامه درباره نظر بازی حافظ همان کاری را می‌کند که در مورد شاهد کرده بودند. به جای اینکه معنای نظر و نظر بازی را بطور کلی و بخصوص در شعر حافظ شرح دهند، راجع به شخصیت حافظ و اخلاق او داوری می‌کنند، و در این داوری يك دنیا اتهام بر دوش خواجه بار می‌کنند. مراد ایشان از این جمله این است که حافظ اهل چشم چرانی بوده و بدش نمی‌آمده که در هر فرصتی که دست می‌داده به روی شاهدان (به همان معنی که مؤلف در نظر دارد) نظری بیفگند. این کار البته گناه است و مؤلف هم تصدیق می‌کند ولی از نظر ایشان حافظ از ارتکاب گناه باکی نداشته است. همان‌طور که گهگاه سری به میخانه می‌زد و لبی تر می‌کرد، نظری هم به ساقی و شاهد می‌انداخت و اگر مجال می‌یافت آنها را در آغوش می‌گرفت و... اما با همه این اوصاف، حافظ برای آقای خرمشاهی عزیز است و شایسته احترام. حافظ اگرچه اهل گناه بوده ولی فاسق نبوده، در گناهکاری افراط نمی‌کرده، حدوسط را رعایت می‌کرده، چشم چرانی می‌کرده ولی حرفه‌ای نبوده است.

حکمی که در اینجا درباره نظر بازی شده است، صرف نظر از عواقب آن، باز يك حکم عجولانه و حساب نشده است، و از محققى چون خرمشاهی انتظار می‌رفت که آن را به تعلیق بیفگند. احتیاط محققانه حکم می‌کند که ما ابتدا به بررسی این لفظ و معنای آن در شعر حافظ و بطور کلی در زبان شعر فارسی از قرن ششم به بعد پردازیم. نظر و نظر بازی از الفاظ کلیدی شعر فارسی است و این الفاظ از لحاظ معنایی تاریخی را پشت سر گذاشته‌اند. «نظر» در شعر عاشقانه فارسی، و حتی در داستانهای عاشقانه‌ای چون ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و خسرو و شیرین نظامی معانی عمیقی دارد. به این سادگی نیست که ما خیال کنیم معنای نظر و نظر بازی در زبان شعر و در ادبیات فارسی چیزی جز معنای ظاهری آنها در زبان غیر شعری نبوده است. خواننده حافظ نامه انتظار ندارد که مؤلف این مسأله را در کتاب خود حل کند، ولی انتظار این را هم ندارد که این حکم عجولانه و حساب نشده را درباره نظر بازی حافظ بشنود، آن هم از زبان کسی که معتقد است «حافظ در عرفان... مقام ممتازی دارد» (ص ۲۹).

اظهار نظرهایی که مؤلف محترم درباره شاهد و نظر بازی حافظ کرده‌اند، همان‌طور که دیدیم، شتابزده بود. اما شتابزدگی مؤلف فقط در الفاظی نیست که

ایشان بررسی نکرده‌اند، بلکه گاهی در مواردی هم که خواسته‌اند حق عرفان حافظ را به جا بیاورند بی‌گدار به آب زده و عجلانه قضاوت کرده‌اند. يك نمونه آن را ذیلاً ملاحظه خواهیم کرد.

چاپ دوم حافظ‌نامه اخیراً بیرون آمده و مؤلف بخشی به عنوان «مستدرک» ضمیمه آن کرده‌اند. در این «مستدرک» اظهار نظرهای و نقدهایی که بعضی از خوانندگان و دوستان مؤلف به چاپ اول کرده و بطور خصوصی در اختیار مؤلف نهاده‌اند عیناً درج شده است، همراه با پاسخهایی که مؤلف به آنها داده‌اند. بعضی از انتقادات را پذیرفته‌اند و بعضی را رد کرده‌اند. يك دسته از این اظهارنظرها و انتقادات از آن دوست مشترکمان مهندس حسین معصومی همدانی است. مطلبی که می‌خواهم بدان بپردازم چیزی است که آقای معصومی جای آن را در حافظ‌نامه خالی دیده و به مؤلف متذکر شده است. معصومی پرسیده است چرا مؤلف این بیت را معنی نکرده‌اند:

گر به نزهتگاه ارواح برد بوی تو باد عقل و جان گوهر هستی به تثار افشانند

آقای خرمشاهی در پاسخ ابتدا با این کلمات عذر آورده است: «آقای معصومی تکلیف شاقی می‌فرمایند. خوب بود برای اینکه ببینند چه پوستی از بنده کنده شده است، امتحاناً و تیمناً این بیت را شرح و معنی می‌کردند» (ص ۱۳۶۱). تکلیفی که معصومی به دوش دوست خود گذاشته براستی شاق است. مؤلف الحق زحمت خود را تا جایی که می‌توانسته است کشیده. ایشان البته می‌توانستند این یادداشت را نادیده بگیرند و چاپ نکنند، و در آن صورت به کسی هم بدهکار نمی‌شدند. قصد معصومی هم ظاهراً این نبوده که دوست خود را در ملأعام مؤاخذه کند. اما جناب خرمشاهی این تقاضا را چاپ کرده تا بدان پاسخ گوید، و به قول خودش «تحدی ایشان را... بی‌پاسخ» نگذارد. با این مقدمات، ایشان وارد میدان شده‌اند.

بیت فوق از نظر آقای خرمشاهی جزو ابیات عرفانی حافظ است و ایشان هم سعی کرده‌اند آن را از لحاظ عرفانی شرح کنند. پاسخ نویسنده دو قسمت دارد و دو جواب به این سؤال داده‌اند. معتقدند که دو احتمال وجود دارد: یکی اینکه زمان فعل «بردن» در مصرع اول ماضی فرض شود و دیگر اینکه به همان وجه که هست

یعنی مضارع. در احتمال اول، فعل «بردن» به عقیده ایشان «گرچه مضارع است ولی می تواند به معنای گذشته هم گرفته شود». یعنی وقتی حافظ می گوید «گر به نزهتگاه ارواح برد بوی تو باد» منظورش این است که وقتی، روزی روزگاری، باد بوی ترا به نزهتگاه ارواح بُرد، در آن روز عقل و جان خود را نثار آن (یا نثار تو) کردند. این احتمال، که به نظر مؤلف به حقیقت نزدیکتر است، زمان وقوع فعل را در واقع به لازمان و به عالم ذر می برد. تفسیری که بر مبنای این احتمال شده است چنین است:

در زمانی که ارواح قبل از ابدان آفریده شده بودند، در عهد اَلَسْتُ، به هر يك از ارواح که بهره ای از بوی تو - از تجلی تو یا از ندای «اَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ» تو - رسید عزیزترین گوهرشان را که عقل و جان بود، به مژده، به باد، یا به تو بخشیدند. یعنی از خود بیخود یا از خود فانی شدند (ص ۱۳۶۲).

این تفسیر نمونه قدمهای بی محابای مؤلف در میدان عرفان است. ایشان بدون هیچ قرینه ای فعل ماضی را مضارع پنداشته و سپس شروع به تفسیر کرده و حرف در دهان شاعر گذاشته اند و در واقع اول این تفسیر را جعل کرده اند و بعد برای تطبیق آن، فعل ماضی را مضارع انگاشته اند.

اما اشکالی که در این تفسیر هست. گیریم که فعل مضارع به معنای ماضی باشد، عهد اَلَسْتُ در اینجا چه می کند؟ چه قرینه ای برای آن وجود دارد؟ چطور شد که «بو» به معنی تجلی یا ندا شد؟ چه قرینه ای برای آن وجود دارد؟ از اینها گذشته، عالم ذر عالم روح است در قوس نزول، و در این عالم هنوز عقلی پدید نیامده است. عقل (به معنایی که در تصوف و عرفان و در شعر فارسی به کار می رود) در عالم بشریت پدید می آید نه در عالم ذر.

مؤلف به نظر من يك اشتباه بین نیز در خواندن مصرع دوم مرتکب شده است. فاعل «به نثار افشاندن» عقل و جان است نه ارواح. عقل و جانند که گوهر هستی خود را نثار می کنند، نه اینکه عقل و جان گوهر هستی یا «دار و ندار» ارواح باشند و ارواح آنها را به نثار افشانند. من تعجب می کنم که چطور مؤلف معنای روشن و ساده این مصرع را رها کرده اند و بر اثر بدخوانی يك معنای دور از ذهن و غلط را از آن بیرون کشیده اند. باری، چه به قول مؤلف ارواح گوهر هستی خود را به نثار

افشانند و چه آنطور که بنده می فهمم عقل و جان، موضوع مربوط به روز میثاق و عهد الست نیست. خداوند در قرآن می فرماید: «و اذا اخذ ربك من بنی آدم من ظهورهم ذریتهم واشهدهم علی انفسهم الست بر بكم قالوا بلی شهدنا» (اعراف، ۱۷۲) یعنی وقتی ذریه بنی آدم را از پشتشان بیرون آوردم و ایشان را بر خودشان گواه گرفتم و پرسیدم: آیا من پروردگارتان نیستم، گفتند بلی شهادت می دهیم. موضوع بر سر گواهی دادن است، یعنی آگاه شدن و معرفت پیدا کردن. دردنباله آیه نیز وقتی می فرماید: «ان تقولوا يوم القيمة انا كنا عن هذا غافلين» باز این معنی را تأکید فرموده است. همه اینها برای این است که روز قیامت نگویند که غافل بودیم، نمی دانستیم. بنابراین، صحبت از فنا و بی خودی و نثار کردن گوهر هستی و دار و ندار ارواح نشده و در تفاسیر و کتب عرفانی هم چنین چیزی نیامده است. علت این هم این است که از دست دادن گوهر هستی (آنهم از جانب عقل و جان یا به زعم مؤلف ارواح) در آن مقام بی معنی است. و حافظ هم شاعری نبوده که در این معنی ناپخته و «پیاده» باشد.

احتمال دوم این است که «زمان فعل را حال بگیریم». و مؤلف این احتمال را ظاهراً نمی پسندند و می گویند اگر چنین باشد «به مشکل برمی خوریم». چرا؟ «زیرا در زمان حاضر، و در این نشأه بعید است که چنین اتفاقی رخ دهد. ولی در بهشت (برابر با نزهتگاه ارواح) هم اگر باد بویی از تو به مشام مشتاقان و عاشقان تو برساند، دار و ندار خود را نثار خواهند کرد».

این تفسیر یا تأویل را مؤلف «موقت و پیشنهادی» می خوانند، و همان طور که اشاره کردیم، تمایل ایشان به همان تفسیر اول است. اما به هر حال، احتمال آن از نظر ایشان منتفی نیست و لذا جا دارد که ما صحت آن را بررسی کنیم. فرموده اند که زمان فعل «بردن» را می توان زمان حال پنداشت. ولی افزوده اند که «در زمان حاضر و در این نشأه بعید است که چنین اتفاقی رخ دهد» بنابراین زمان فعل را آینده گرفته اند، آن هم آینده دور، یعنی پس از مرگ و در قیامت. نزهتگاه ارواح از نظر ایشان بهشت است، و این بو را باد در بهشت به مشام مشتاقان و عاشقان خواهد رساند. اشکالاتی که به تفسیر اول وارد بود به این تفسیر هم تا حدودی وارد است. بهشت از کجا آمد؟ در بهشت عقل چه می کند؟ و چه معنایی برای نثار گوهر هستی عقل و جان در بهشت می توان تصور کرد؟ و بالأخره، چرا در زمان

حاضر و در این نشأه بعید است که چنین اتفاقی رخ دهد؟
تأویل موقت و پیشنهادی آقای خرمشاهی همانند تأویل غیر موقت و قطعی ایشان بکلی بی اساس است و قرینه‌ای برای آن نیست. ما در شرح يك بيت نمی‌توانیم از عبارت این طور فاصله بگیریم. شرح باید شرح عبارت باشد. باید به خود بيت، به عنوان يك پدیدار، رجوع کرد. البته برای درك اشارات باید در افق فکری شاعر جستجو کرد. اما جایگاه معانی را در افق فکری باید دقیقاً در نظر گرفت و این جایگاه را عبارت تعیین می‌کند. بنده در اینجا سعی می‌کنم با همین روش به معنای این بيت نزدیک شوم.

در این بيت، در وهله نخست، دو واژه کلیدی به کار رفته است، یکی «روح» و دیگر «بو». معنای این بيت در گرو درك ارتباط این دو معنی است: روح و بو. چه نسبتی میان آنها وجود دارد؟ چرا باد باید بوی معشوق را به نزهتگاه ارواح ببرد؟ مسأله عقل و جان و نثار گوهر هستی ایشان مسأله ثانوی است. اول باید تکلیف روح و بو را روشن کرد.

در باره روح و ارتباط آن با بو و همچنین با واژه کلیدی دیگر، باد، اشاراتی در اشعار عرفانی فارسی، از جمله در دیوان حافظ دیده می‌شود. اما تا جایی که نگارنده اطلاع دارد تا کنون توجهی جدی به این موضوع نشده است.^۱ در منابع فارسی، يك شخص را پیش از حافظ به خاطر دارم که به این موضوع و اهمیت آن اشاره کرده است و این شخص ابوالرجاء خمرکی مروی (متوفی ۵۱۶ یا ۵۱۷) است. مطلبی که ابوالرجاء در کتابی موسوم به روضة الفریقین گفته است می‌تواند مسأله ارتباط بو و روح و تعبیر «بوی جان» را که حافظ به کار برده است حل کند. ابوالرجاء در فصلی از کتاب خود درباره روح سخن می‌گوید. انسان مرکب از

(۱) آقای خرمشاهی خود به رابطه عطر و نکهت یار و بوی خوش معشوق و پیام‌آوری باد در «مستدرک» حافظ نام (انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران، چاپ اول، ۱۳۶۶، چاپ دوم، ۱۳۶۷، ص ۱۲۷۲) توجه کرده و بعضی از ابیات حافظ را هم نقل کرده ولی به رابطه بو و روح که اصل مطلب است اشاره‌ای نکرده است. در توضیح معنای «صبا» و «باد صبا» نیز (ج ۱، ص ۹-۱۱۸) به اهمیت این معنی در دیوان حافظ اشاره کرده‌اند و می‌نویسند: «شاید در دیوان هیچ يك از شعرای فارسی زبان به اندازه دیوان حافظ هوای خوش و باد خوش نسیم و نسیم عطر گردان و صبا و باد صبا آمد و رفت نداشته باشد». پس از آن مطلع غزلهایی را که حافظ در آنها به صبا یا باد خطاب کرده است نقل می‌کنند. این اشارات و جمع‌آوریها از فواید راه‌گشای حافظ نام است.

دو نیمه است، نیمی جسمانی و نیمی روحانی. روح و جسم هر يك گوهری است، جسم گوهری زمینی و روح گوهری آسمانی. این دو گوهر در وجود انسان با هم نسبتی دارند، و این نسبت را ابوالرجاء چنین شرح می دهد:

روح به سفارت انبیا و اولیا و سعدا نیمه جسمانی را کسوت خود پوشد. و چون [نیمه جسمانی] بوی وی یافت زنده شود، سبك شود، و خوشبوی گردد.^۲

گوهر جسمانی، چنانکه ملاحظه می شود، فاقد حیات است. و چون زنده نیست حرکتی از خود ندارد و ساکن است. اما روح متحرك است و زنده: روح گوهری بود عزیز، در عالم غیب قراری نداشت، متحرك بود و خاک ساکن بود، تحرك نداشت.

همین تحرك روح است که او را از عالم غیب که عالم روح است به عالم خاک یعنی عالم جسمانی می آورد و گوهر جسمانی را زنده می سازد. و چیزی که از روح ساری می شود و به جسم می پیوندد و سبب حیات وی می شود بوست، بوی روح. پس روح یا جان دارای بویی است و همین بوست که به جسم زندگی می بخشد، و جسم را سبك و خوشبو می گرداند.

ابوالرجاء در دنباله سخن خود نسبت روح و بو را روشنتر می نماید. دو گوهر روح و جسم در وجود آدمی هر يك دارای قوت یا غذای خاصی است: «هر جنس را قوتی [است]، روح را قوتی و جسم را قوتی». قوت جسم و بدن طعامی است که انسان می خورد، و قوت روح نیز بوست. ذوق این قوتها را خداوند به هر يك از این دو گوهر بخشیده است. «ذوق شم بر درگاه روح بنهاد و ذوق طعام را بر درگاه جسم، تا هر دو نصیب می گیرند.» پس همان طور که جسم انسان برای ادامه حیات و تحرك خود محتاج به غذاست، روح نیز برای تحرك خود محتاج به غذای خاصی است. غذای جسم جسمانی است، و غذای روح روحانی. به عبارت دیگر،

(۲) روضة الفرقین، امالی شیخ ابوالرجاء مروی، به تصحیح عبدالحی حبیبی، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۵۹، ص ۱۰. باقی نقل قولها از صفحات ۱۱ و ۱۲ است.

جسم باید از اجسام دیگر تغذیه کند، و روح هم از ارواح دیگر، و غذایی که از ارواح نصیب روح می‌گردد بوست، بوی آن ارواح. بنابراین، هر روحی از خود بویی ساطع می‌کند و دیگران از این بو بهره می‌برند:

ارواح به یکدیگر بوی برند، چنانکه اسپ گشن (= فحل، نر) به اسپ مادیان.

گفتیم که جسم و روح هر دو دارای حرکتند. حرکت روح از خود اوست و حرکت جسم از برکت وجود روح در او. جهت این دو حرکت با هم فرق دارند. جهت حرکت جسم به پایین و به سمت خاك است و جهت حرکت روح به بالا و به سمت آسمان. «شایستگان راه روح می‌روند تا به مرکز روحانیان رسند و ناشایستگان راه جسم می‌روند تا به اسفل سافلین رسند». ماهیت این دو حرکت نیز با هم فرق دارد. حرکت جسم جسمانی و نفسانی است و حرکت روح روحانی. ابوالرجاء تا اینجا روح و جسم و نسبت آنها با یکدیگر و با اجسام و ارواح دیگر را از لحاظ وجودی و حیات بیان کرد. به دنبال این، بحث معرفت را پیش می‌کشد - معرفت روح را. روح در بدن باعث حرکت او می‌شود و این حرکت جنبه معرفتی دارد. انسان به مدد نفس خود (که مرتبه‌ای از مراتب روح است) به شناسایی حسی می‌رسد. متعلق معرفت نفس اساساً محسوسات است، یعنی اموری که نفس با حواس ظاهری خود می‌شناسد. اما متعلق معرفت روح مجرد امور محسوس نیست. ابوالرجاء لفظی که برای معرفت مدرك روح به کار می‌برد «بو» است. روح از خود بویی ساطع می‌کند، و با همین بوست که ارواح از یکدیگر قوت می‌خورند، قوت معرفت.^۳ این بو جسمانی نیست. بویی است سبك (لطیف) و روحانی که اهل معرفت در مقام تجرد آن را درک می‌کنند. از اینجاست که گفته‌اند: «العارف يعرف العارف بالشم. اهل دولت اهل دولت را به بوی بازشناسد».

(۳) بو بردن ارواح از یکدیگر و شناختن همدیگر از این طریق موضوعی است که بعضی از مشایخ صوفیه بدان اشاره کرده و همین مثل را نیز در مورد آن به کار برده‌اند. مثلاً ابومنصور اصفهانی (متوفی ۴۱۸) در ادب الملوك (به تصحیح برند رادتکه، بیروت، ۱۹۹۲، ص ۴۵) می‌گوید: «فكل روح سبق له من الله عز وجل الالفة بينه وبين غيره، قر بهم في وقت الحركات فالفوا، فكذاك تتعارف الارواح وتتشام كما يتشام الخيل ليعرف بالشم حقيقه الالفة بالمعرفة القديمة...».

بویی که اهل دولت از یکدیگر باز می‌شناسند، چنانکه گفته شد، جسمانی نیست. این معنی را ابوالرجاء در ضمن حکایتی که از شیخ ابوعلی سیاه مروزی نقل کرده بیان نموده است. ابوعلی مروزی (متوفی ۴۲۴) گفته است: این حدیث (یعنی بوی روح) بر مثال نافه مشک است، اگر نافه‌ای در خانه بگشایی، بوی وی همه خانه بگیرد. از مشرق تا مغرب همه یک در خانه است. اگر عارفی در مشرق بود دیگری به مغرب، هر دو میزبان یکدیگر بوند.

بدیهی است که مراد ابوعلی از بوی روح بوی جسمانی که نفس با شامه ادراک می‌کند نیست، چه بوی جسمانی را فقط در فاصله محدودی می‌توان ادراک کرد. مراد از خانه در اینجا عالم روح است که بر عالم جسمانی محیط است. بوی روحانی سراسر این یک باب خانه را پر می‌کند، چنانکه بوی جسمانی فضای خانه جسمانی را پر می‌سازد. ساکنان خانه روحانی نیز عارفانند که از بوی یکدیگر قوت می‌خورند.

با این توضیحات، معنی ابیاتی که حافظ در آنها به روح و بو و عطر و مجلس روحانیان اشاره کرده است روشن می‌شود. مثلاً در این ابیات هوای مجلس روحانیان را معطر می‌داند، از بوی دوست:

ز در درآ و شبستان ما منور کن هوای مجلس روحانیان معطر کن
کی عطر سای مجلس روحانیان شدی گل را اگر نه بوی تو کردی رعایتی

و در این ابیات نیز از بوی جان سخن می‌گوید، بویی که اهل دل می‌توانند آن را بشنوند:

بوی جان از لب خندان قدح می‌شنوم بشنو ای خواجه اگر زانکه مشامی داری
نام من رفتست روزی بر لب جانان به سهو اهل دل را بوی جان می‌آید از نامم هنوز

در ابیات فوق، بوی جان و بوی دوست مجلس روحانیان و شبستان خواجه را معطر می‌کند، و این عطر و بو قوت جان می‌شود. اما در بیتی دیگر عاشقان با شنیدن بوی نسیم یار جان می‌سپارند:

تا عاشقان به بوی نسیمش دهند جان بگشود نافه‌ای و در آرزو بیست

در این بیت حافظ علاوه بر بو و روح یا جان، عنصر باد را هم به عنوان حامل و مرکب بو معرفی کرده است. در جایی دیگر نیز می‌گوید:

از دست رفته بود وجود ضعیف من صبحم به بوی وصل تو جان باز داد باد

این باد در فضای روحانی، در عالم روح، می‌وزد. همان طور که بوی جان غیر جسمانی است، بادی که حامل این بوست نیز غیر جسمانی است. معنی این باد را که حقیقت باد است عطار در مصیبت‌نامه شرح داده است. سالک در سیر روحانی خود وقتی به باد (حقیقت باد) می‌رسد خطاب به وی می‌گوید:

هر که عمری کامران دارد ز تست زندگی هر که جان دارد ز تست
آتش افروز جوانی هم تویی مایه بخش زندگانی هم تویی^۴

باد حیات بخش است به دلیل اینکه پیام‌آور روح است؛ به قول عطار «خدمتگار جان» است:

پیر گفتش باد خدمتگار جانست ریح از روحست روح او از آنست

در شعر حافظ نیز وقتی نفس باد صبا مشک‌فشان می‌شود عالم پیر دگر باره جوان می‌گردد. این نفس نفس رحمان است و باد صبا باد رحمت. و حافظ در این بیت به همین معنی اشاره کرده می‌گوید:

تا ابد معمور باد این خانه کز خاک درش هر نفس با بوی رحمان می‌وزد باد یمن

نفس رحمانی و باد رحمت فیضی است عام که به همه اشیاء واسع است.^۵ از برکت این نفس و از وزش این باد است که همه اشیاء هستی و حیات یافته‌اند.^۶

(۴) مصیبت‌نامه، به تصحیح نورانی وصال، تهران، ۱۳۳۸، ص ۱۷۴.

(۵) مقایسه کنید با سخنان محیی‌الدین بن عربی در فصوص‌الحکم (چاپ عفیفی)، «فصل حکمة مالکیة فی کلمة زکریاویه» و «فصل حکمة رحمانیه فی کلمة سلیمانیه».

(۶) رحمت در عرفان محیی‌الدین نیز معنایی دارد عمیق تر از آنچه معمولاً از این لفظ اراده می‌شود. از نظر ابن عربی رحمت صرفاً جنبه اخلاقی ندارد و تنها به معنای خیر و برکت نیست، بلکه اساساً جنبه وجودی (ontological) دارد. رحمت مایه وجود است. اگر عطار هم این نظر را نداشت می‌گفتیم که ←

این معنی را خواجه در یکی از دل‌انگیزترین ابیات خود بدین صورت بیان فرموده است:

چون کاینات جمله به بوی تو زنده اند ای آفتاب سایه زمین بر مدار هم

در مصرع اول، خواجه به رحمت عام اشاره فرموده - رحمتی که جمله کاینات از آن برخوردارند، و در مصرع دوم به رحمت خاص^۷ بو رمز و نشانه رحمت عام است که همه چیز از او حیات یافته است. صاحب این بو که مخاطب شاعر و معشوق اوست کیست؟

همان‌طور که دیدیم، ابوالرءاء بو را از آن روح می‌دانست و حافظ نیز وقتی تعبیر «بوی جان» را در اشعار خود به کار می‌برد به همین معنی اشاره می‌کند. در بیت فوق نیز معشوق، که به بوی او جمله کاینات زنده‌اند، روح است - روح اعظم (به تعبیر فلاسفه عقل اول، و به اصطلاح عرفا نور محمدی) که صادر اول و اصل حیات و هستی است. همین روح است که حافظ در این بیت به وی خطاب کرده می‌گوید:

گر به نزهتگاه ارواح برد بوی تو باد عقل و جان گوهر هستی به نثار افشانند

در مصرع اول، حافظ همه آن معانی را که شرح دادیم در نظر گرفته است. مخاطب او، جانان او، روح اعظم است که باد بوی او را به نزهتگاه ارواح (مجلس روحانیان یا عالم ارواح) می‌آورد. این بو قوت جان عاشق می‌شود. و حامل این بو باد است. و صفت ذاتی باد بی‌قراری است. در عین حال که باد بوی جانان را به

→ حافظ از این لحاظ تحت تأثیر آراء محیی‌الدین بوده است. ولی تا جایی که من می‌دانم، هیچ معنایی در شعر حافظ نیست که سابقه آن در آثار متفکران و شعرای ایرانی، بخصوص عطار، یافت نشود. (۷) مقایسه کنید با نظر ابن عربی در این باره (فصوص، ص ۱۸۰). شارحان فصوص درباره رحمت عام و رحمت خاص، که به ترتیب مدلول اسم الرحمن و الرحیم‌اند، و سایر اقسام آن به تفصیل بحث کرده‌اند و مطالعه ابیاتی که حافظ درباره باد و بو و صفت حیات بخشی آنها سروده است در پرتو آراء ابن عربی و سخنان شارحان او می‌تواند به درک اشارات خواجه کمک فراوان کند. آقای خرمشاهی خود در ضمن شرحی که در باره صبا و باد صبا داده است تعریف عبدالرزاق کاشی، شارح فصوص، را از روی کشف تهانوی نقل کرده است: «در اصطلاح عبدالرزاق کاشی صبا نفحات رحمانیه است که از جهت مشرق روحانیات آید» (حافظ نامه، ص ۱۱۸). با همین کلید می‌توانستند درهائی را به معانی باد و بو و نسبت آنها با روح بگشایند.

نزهتگه ارواح می آورد و آن را معطر می سازد، خود باد قرار از جان عاشق می ستاند:

هوس باد بهارم به سر صحرا^۸ برد باد بوی تو بیاورد و قرار از ما برد

در حقیقت باد دارای دو خاصیت است، یکی حیات بخشی و لطف و دیگر ویرانگری و غارتگری و قهر. هم از کار فرو بسته عاشق گره گشایی می کند و چراغ افروز چشم او می شود، و هم بساط هستی او را غارت می کند. حافظ به این صفات دوگانه لطف و قهر از راه نامهایی که به باد می دهد اشاره می کند. بادی که بوی زلف یار را با خود می آورد و دل شوریده عاشق را در کار، باد صباست:

صبا وقت سحر بویی ز زلف یار می آورد دل شوریده ما را به بود در کار می آورد

باد صباست که حیات بخش است و عالم پیر را جوان می کند:

نفس باد صبا مشک فشان خواهد شد عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد

باد بهاری و نسیم نیز دارای صفت لطف است و گره از کار فرو بسته جهان می گشاید:

چو غنچه گرچه فرو بستگی است کار جهان تو همچو باد بهاری گره گشا می باش

اما وقتی می خواهد از قهر باد، و صفت ویرانگری و غارتگری آن یاد کند، او را باد خزان و باد دی می خواند:

خوش نازکانه می چمی ای شاخ نوبهار کاشفتگی مبادت از آشوب باد دی

می بیاور که ننازد به گل باغ جهان هر که غارتگری باد خزانی دانست

در هر حال باد باد است، خواه نسیم باشد و باد بهاری و باد صبا، خواه باد دی و باد خزان. باد نشانه رحمت است، خواه لطف آمیز باشد و خواه قهر آمیز.^۹ گلی

(۸) ظاهراً صحرا در اینجا نمودگار عالم ارواح یا نزهتگه ارواح است که مجرد از جسم و تعینات جسمانی است.

(۹) ابن عربی و شارحان قصوص در این باره به تفصیل سخن گفته اند. رحمت از نظر محیی الدین بر همه اشیاء و موجودات محیط است و سابق بر آنهاست، از جمله بر غضب. پس غضب نیز از رحمت ←

است که در کنار آن خار است:

حافظ از باد خزان در چمن دهر مرنج فکر معقول بفرما، گل بی خار کجاست

همین باد رحمت که حامل بوی یار است وقتی به نزهتگاه ارواح می وزد و آن را معطر می سازد، با وزش خود هستی عاریتی عقل و جان عاشق را که همچون زیوری بر ایشان بسته شده است جدا می سازد و از هم فرو می پاشد؛ یا به تعبیر شاعر، عقل و جان گوهر هستی خود را نثار مقدم باد می کنند به شکرانه بویی که با خود آورده است.

مرتبه ای که عاشق در آن هم از عقل فراتر می رود و هم از جان، مرتبه ای است در کمال عاشقی. مرتبه عقل مرتبه علم است، و عاشق نه تنها از علم بلکه از جان خود و خودی عاشقی نیز دست می کشد تا به هستی و خودی معشوق، یعنی به روح قدسی قیام کند؛ و این آخرین مرتبه از مراتب عاشقی است که حافظ در این بیت بدان اشاره کرده است. این بیت الحق یکی از ابیات عمیق و پرمعنای حافظ است.

[نشر دانش، سال ۹، شماره ۲]

(بهمن و اسفند ۱۳۶۷)

→

خداست: «اعلم ان رحمة الله وسعت كل شيء وجوداً وحكماً، وان وجود الغضب من رحمة الله بالغضب فسبقت رحمة غضبه ای سبقت نسبة الرحمة الیه نسبة الغضب الیه» (فصوص الحکم، ص ۱۷۷).

رندی حافظ (۱)

قربى كه از دست رفته است

اگر ما محبوبيت شاعران خود را با تعداد كتابها و مقالاتى كه درباره ايشان نوشته اند بسنجيم، در حق حافظ بايد گفت كه او در نيم قرن اخير محبوب ترين شاعر ايرانى بوده است. تحقيقاتى كه در اين مدت درباره سوانح زندگى و اوضاع اجتماعى زمان حافظ به عمل آمده و كتابها و مقالاتى كه در حل مسائل و رفع مشكلات موجود در ديوان او نوشته شده كارهاىي است كه درباره هيچ شاعر ديگرى نشده است. اما با وجود همه اين كارها هنوز ما احساس مى كنيم كه در اشعار لسان الغيب رازى نهفته است كه ما بدرستى آن را نشناخته ايم. حتى گاهى اين سؤال پيش مى آيد كه آيا اين تحقيقات و اين آثار توانسته است ما را حقيقتاً به حافظ نزديك كند؟ آيا مى توان گفت كه خوانندگان قديم اشعار خواجه كه نه نسخه منقح و متن انتقادى از ديوان او را در دست داشتند و نه مشكلات صورى و لغوى ابيات او را تا اين حد حل کرده بودند و نه درباره زندگى و اوضاع و احوال اجتماعى عصر او چندان اطلاعى در دست داشتند كمتر از ما معنى اشعار حافظ را مى فهميدند؟

با طرح اين سؤال من نمى خواهم منكر سودمندى اين آثار و تحقيقات شوم.

بلکه می‌خواهم با ملاحظه وضعی که ما نسبت به حافظ پیدا کرده‌ایم و مقایسه آن با وضعی که پیشینیان داشتند به خلئی که در حافظ شناسی ما وجود دارد اشاره کنم. تحقیقاتی که در سی و چهار سال اخیر دربارهٔ خواجه به عمل آمده است بدون شك بر میزان اطلاعات ما دربارهٔ شاعر و شعر او افزوده است، و ما از حیث ظاهر حافظ را تا حدودی بهتر می‌شناسیم، اما در عوض مزیتی را که پیشینیان ما از حیث شناخت باطنی و معنوی حافظ داشتند از دست داده‌ایم. بسیاری از ما همانند نیاکانمان با اشعار حافظ مأنوسیم و چه بسا دیوان او را بیش از آنان مطالعه می‌کنیم. اما انس و الفتی که ایشان با اشعار حافظ داشتند به گونه‌ای دیگر بود. حافظ شناسی پیشینیان دیگر بود و حافظ شناسی ما دیگر. تفاوت این دو نوع حافظ شناسی را می‌توان از راه مقایسه تحقیقات جدید با آثاری که قدما در تفسیر اشعار حافظ نوشته‌اند به سهولت دریافت، و لذا نیازی نیست که ما در اینجا به تحلیل آثار قدیم و جدید و مطالعه و مقایسه دقیق آنها بپردازیم. چیزی که در اینجا برای ما اهمیت دارد شناخت علت این اختلاف است.

ما اگر چه مانند پیشینیان به حافظ مهر می‌ورزیم و با اشعار او انس داریم، ولی قریبی که ایشان نسبت به حافظ و عالم اشعار او داشتند قریبی است که ما از دست داده‌ایم. پیشینیان ما با عالمی که لسان الغیب در آن شعر گفته بود مأنوس بودند و ما همین انس را تا حدود زیادی از دست داده‌ایم. خوانندگان اشعار حافظ در هفت قرن گذشته نسبت شاعر را با حق و خلق بهتر درک می‌کردند، چه ایشان خود در این نسبت با شاعر شریک بودند. کمال مطلوب ایشان حضور در محضری بود که شاعر از آنجا با ایشان سخن گفته بود. حافظ برای ایشان لسان الغیب بود و کلمات او ارمغانی بود از عالم معنی. انس و الفت ایشان با این کلمات و ابیات نتیجه ایمانی بود که نسبت به عالم معنی و جهان جان داشتند. از برکت همین ایمان بود که می‌توانستند با شاعر همدلی کنند و در سایهٔ وقت و حال از معانی اشعار بهره‌ای دیگر ببرند. در این حال اگر ایشان به حافظ شناسی روی می‌آوردند، این شناسایی خود در عرض معرفت قبلی ایشان بود.

اما در عصر حاضر وضع ما نسبت به اشعار حافظ و عالم شعر معنوی فارسی بطور کلی تغییر کرده است. ما از آن قریبی که پیشینیان به عالم معنی و جهان جان داشتند روز بروز محرومتر گشته‌ایم. از عالم شعر معنوی بیگانه شده‌ایم. عالمی

که ما در آن تنفس می‌کنیم عالمی نیست که شاعر از آن و در آن با ما سخن گفته باشد. نسبتی که ما با عالم و آدم و خدای عالم داریم با نسبتی که حافظ داشت فرق کرده است. ما آنچنان از این عالم دور گشته‌ایم که نه تنها معانی اشعار حافظ را بدرستی درک نمی‌کنیم، بلکه حتی وجود این معانی را انکار می‌کنیم و از این اسفبارتر اینکه نسبت بدان بی‌اعتنایی می‌کنیم. زبان حافظ برای ما لسانِ غیب نیست. ما در حافظ شناسی خود به جستجوی مفاهیم در ذهن حافظ می‌گردیم، و فراموش کرده‌ایم که خاستگاه شعر اصیل عالمی است و رای ذهن و ذهنیات. ما معانی اشعار را به حد مفاهیم ذهنی تنزل می‌دهیم و لذا شناختی هم که از آنها پیدا می‌کنیم مفهومی است و حصولی، نه معنوی و حضوری. و حصول ملازم بُعد است. از این رو اطلاعات جدیدی که ما درباره شاعر و شعر او کسب کرده‌ایم نه بر قرب ما بلکه بر بُعد ما افزوده است. و این ضایعه‌ای است بزرگ.

برای جبران این ضایعه چه باید کرد؟ چگونه می‌توان به عالم حافظ و معنویت اشعار او دوباره نزدیک شد؟ نخستین پاسخی که به ذهن می‌آید کوشش برای تحصیل قرب از دست رفته، یعنی بازگشت به همان ایمان و همان توجه قلبی است که پیشینیان ما به جهان جان و عالم شعر اصیل و معنوی فارسی داشتند. ولی این کار اگر هم شدنی باشد از دست ما ساخته نیست. ما دیگر نمی‌توانیم به آن بی‌خبری معصومانه و سرشار از ایمانی که پیشینیان ما، از فرط قرب، به عالم شعر اصیل داشتند بازگردیم و اشعار حافظ را مانند ایشان بخوانیم. ما محکومیم که در اسارت مفاهیم ذهنی و شناخت حصولی خود بمانیم.

اگرچه ما نمی‌توانیم قرب سابق را نسبت به عالم اشعار حافظ تجدید کنیم، و ناگزیریم که در قید شناخت حصولی و مفهومی باقی بمانیم، اما در عین حال مجبور نیستیم که موانعی دیگر بر سر راه خود بیفزاییم، بلکه حتی می‌توان قرب دیگری به معانی اشعار حافظ و بطور کلی اشعار اصیل و معنوی زبان فارسی کسب کرد و ضایعه‌ای را که بر اثر بُعد از معانی اشعار حافظ پیدا شده است جبران نمود. همان طور که گفتیم، ما در شناخت مفهومی خود از اشعار حافظ مرتکب يك خطای بزرگ گشته‌ایم و آن این است که معانی آیات را از ساحت خود تنزل داده‌ایم و به سطح مفاهیم ذهنی کشانده‌ایم. به عبارت دیگر، تفکر قلبی حافظ را با تفکر عقلی اشتباه کرده‌ایم. و حال کاری که برای جبران این ضایعه می‌توان کرد

این است که این تفکر را در جایگاه اصلی خود مطالعه کنیم. در این مطالعه، هرچند شناختی که از این راه نسبت به حافظ پیدا خواهیم کرد حصولی و باز از راه مفاهیم خواهد بود، متعلق شناخت در جایگاه اصلی خود، چنانکه هست، قرار می‌گیرد. حق این مطالعه را چگونه می‌توان ادا کرد؟ چطور می‌توان اشعار حافظ را در ساحت معنوی (نه مفهومی) در نظر گرفت؟

حافظ‌شناسی و پدیدارشناسی

روشی که ما می‌خواهیم برای حافظ‌شناسی از دیدگاه معنوی معرفی کنیم، با روش حافظ‌شناسان معاصر فرق دارد. در واقع نخستین قدم در این راه تصحیح اشتباهی است که محققان معاصر عموماً مرتکب شده‌اند. اشتباهی که این محققان مرتکب شده‌اند، چنانکه اشاره شد، این نیست که سعی کرده‌اند اشعار حافظ را از راه حصول و به مدد مفاهیم بشناسند، بلکه در این است که متعلق شناسایی خود را هم به حدّ همین مفاهیم تنزل داده‌اند. تقریباً همگان توجه داشته‌اند که تفکر حافظ تفکر فلسفی نیست، اما سعی نکرده‌اند ماهیت تفکر شاعر را بشناسند و حق آن را ادا کنند. تفکر حافظ تفکر قلبی^۱ است، ولی محققان این تفکر را از دیدگاه تفکر عقلی خود ملاحظه کرده و لذا حافظ را در افق فکری خود مطالعه نموده‌اند. از اینجاست که ما وقتی به تحقیقات این محققان مراجعه می‌کنیم، بیش از آنکه حافظ را بشناسیم، خود ایشان و نحوه تفکر و معتقدات ایشان را می‌شناسیم، چه این محققان در مطالعه اشعار حافظ و تفسیر آنها نادانسته پیش‌داوریه‌ها و معتقدات خود و زمانه خود را در تفاسیر خود داخل کرده‌اند. بارزترین خصوصیت تفاسیر جدیدی که از اشعار حافظ شده است جنبه اجتماعی و گاه سیاسی آنهاست، و این خود به دلیل اهمیتی است که دیدگاه اجتماعی و سیاسی در عصر ما پیدا کرده است. البته، در همین تفاسیر، و یا

(۱) تفکر یا فکرت قلبی تعبیری است که فریدالدین عطار به کار برده تا تفکری را که از شناخت ذوقی سرچشمه گرفته است از فکرت عقلی متمایز سازد. عطار برای هر یک از فکرهای نیز زبان خاصی در نظر گرفته و زبان فکرت قلبی را «زبان حال» و زبان فکرت عقلی را «زبان قال» خوانده است. رک. مصیبت‌نامه، فریدالدین عطار، تهران، ۱۳۳۸، ص ۵۶-۷. و همچنین به مقاله: «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی»، در همین کتاب، ص ۳۱.

تفاسیری که از اشعار شعرای دیگر شده است، نفوذ مکاتب فکری دیگر، از جمله مذهب اصالت نفسانیات را می‌توان ملاحظه کرد.

تفسیر اشعار حافظ از دیدگاه مکاتب جدید همان مانع و حجابی است که ما میان خود و شاعر ایجاد کرده‌ایم. البته، استفاده از این مکاتب برای تفسیر اشعار او بکلی غلط نیست. شك نیست که اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی روزگار هر نویسنده و شاعری می‌تواند در اثر او تأثیر گذاشته باشد، و اتفاقاً این مطلب در حق اشعار حافظ صادق است و به همین دلیل این نوع تحقیقات و مطالعات می‌تواند از جهاتی ما را به شناخت حافظ نزدیکتر سازد. اما اشتباهی که این مفسران و محققان مرتکب می‌شوند این است که ارزش این مکاتب را مطلق می‌انگارند و همه چیز را بر اساس اصالت يك مذهب تفسیر می‌کنند. مفسری که معانی اشعار را از يك دیدگاه خاص و بر اساس يك مکتب فکری جدید، بخصوص اصالت اجتماعیات در نظر می‌گیرد، و همه معانی را به مضامین اجتماعی و سیاسی یا نفسانی تحویل می‌کند و ادعا می‌کند که معانی اشعار همین است و جز این نیست، با همین عمل خود حجابی بر چهره معانی می‌کشد. با توجه به این مشکل، اولین قدمی که برای نزدیک شدن به معانی اشعار باید برداشت، رفع این مانع و حجاب است. اما چگونه؟

اصالت دادن به يك مکتب فکری و ملاحظه معانی در يك اثر اصیل معنوی و دینی از دیدگاهی که آن مکتب قهراً به ما تحمیل می‌کند و احاله کردن همه معانی به يك دسته مفاهیم خاص خطایی است که محققان ما در نتیجه آشنایی با مکاتب فکری جدید اروپایی بدان مبتلا شده‌اند. این عمل که اصطلاحاً بدان تحویل کردن یا احاله کردن (reduction) گفته‌اند بزرگترین مانع محققان اروپایی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در شناخت آثار معنوی و متون دینی بوده است. خوشبختانه در نیم قرن اخیر تحولی در میان متفکران پدید آمده و روش خاصی ابداع شده که با استفاده از آن محققان این آثار توانسته‌اند این مانع را از سر راه خود بردارند و تقریبی به معانی پیدا کنند. این روش را که «پدیدارشناسی» (فنومنولوژی) نامیده‌اند در مورد ادبیات هم به کار برده‌اند، بخصوص ادبیاتی که جنبه معنوی و دینی دارد. برای شناخت اشعار حافظ، و بطور کلی اشعار اصیل عرفانی زبان فارسی، نیز از همین روش می‌توان استفاده کرد. استفاده از این

روش، همان طور که در تفکر غربی تحولی در شناخت تاریخ ادیان و بطور کلی تفکر دینی پدید آورده است می تواند چهره حافظ شناسی را در فرهنگ معاصر ما نیز دگرگون سازد. این روش به ما می آموزد که به جای اینکه حافظ را در افق فکری خود مطالعه کنیم و معانی اشعار را به یکی از دیدگاههای خاص در مکاتب جدید تحویل کنیم، مستقیماً به عالم اشعار و افق فکری شاعر برویم. پدیدارشناسی ذهن ما را از اسارت دیدگاهها و مکاتبی که از معانی شعر شاعر بیگانه است رهایی می بخشد، و تصورات خاص و احکام قبلی ما را که مانع از شهود معانی است توقیف می کند. پس از این توقیف است که ما می توانیم به مشاهده ذات هر پدیدار نایل آییم.

برای کشف رازهای حکمت معنوی در شعر حافظ باید روش پدیدارشناسی را بطور کلی در مورد همه واژه های کلیدی شعر او به کار برد. و این خود کاری است بس بزرگ که انجام دادن آن در اینجا مقدور نیست. کاری که ما در پیش داریم مطالعه یکی از معانی اصلی و بلکه اساسی ترین معنی در تفکر قلبی حافظ است و آن معنایی است که با لفظ رندی بیان شده است. رندی مدخل اصلی ما به افق فکری حافظ، و کلید باب حکمت معنوی ایرانی است. حافظ هستی خود را در مرتبه ای که حقیقت شاعری او تحقق می یابد رند می خواند. شاعری، همانند هنرهای دیگر، جلوه ای است از هستی حافظ، و لذا کشف حقیقت رندی و شهود ذات آن موجب خواهد شد که بساط هستی شاعر در برابر ما گسترده شود و صفات وجود او، یا به قول شاعر، هنرهای او، همانند هنر شاعری، بر ما مکشوف گردد. قبل از اینکه به مشاهده ذات رند بپردازیم، ببینیم حافظ درباره هنرمندی خود چه می گوید.

رندی: هنر اصلی حافظ

حافظ هنرمند است و هنر او نزد ما شاعری است. خود او نیز در اشعارش از هنرمندی خود یاد کرده و چند هنر را از برای خود بر شمرده که در میان آنها شاعری نیست. این نه بدین معنی است که او خود را شاعر نمی داند. او خود به کمال هنرمندی خویش در شاعری واقف است، اما چیزی که هست شاعری نزد حافظ هنر اصلی نیست، بلکه خود فرع يك هنر دیگر است. هنر اصلی او رندی

است. رندی، چنانکه خواهیم دید، عین عاشقی و ذات هنرمندی حافظ است، و شاعری، همانند هنرهای دیگر، از پرتو این هنر اصلی پدیدار می‌شود. هنرهای دیگری که از رندی پدید می‌آید نظر بازی و شاهد بازی و شاعری است. خواجه در یکی از ابیات خود می‌فرماید:

عاشق و رند و نظر باز و می‌گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته‌ام

در این بیت، خواجه بی‌آنکه از هنر شاعری یاد کرده باشد، سه هنر را ذکر می‌کند: عاشقی و رندی و نظر بازی. این سه در کنار هم ذکر شده‌اند، اما در یک ردیف نیستند. مقدم بر همه عاشقی است، و عاشقی، چنان که بعداً شرح خواهیم داد، عین رندی حافظ است. به عبارت دیگر، رندی و عاشقی دو نام است از برای یک معنی. معنایی که اصل همه هنرهاست. هنر سوم یعنی نظر بازی، فرع رندی و مسبوق بدان است. هنرهای دیگر حافظ نیز همه مشمول همین حکم‌اند. اصل همه هنرها رندی و عاشقی است، و مابقی همه فرع رندی است. این نکته در ضمن بحث روشن‌تر خواهد شد.

چون رندی اصل همه هنرهای حافظ است، نخستین گامی که در راه شناخت هنرمند باید برداریم کشف حقیقت این هنر است. و برای کشف این معنی ما باید مستقیماً به ابیات خواجه رجوع کنیم و در آنجایی که شاعر از رندی خود سخن گفته است ابتدا به مطالعه ذات رندی بپردازیم.

حافظ الفاظ رند و رندی را در دهها بیت در دیوان خود به کار برده است و این ابیات را بعضی از متبعان استخراج کرده و بعضاً طبقه‌بندی نموده‌اند.^۲ در یکی از این تتبعات، بر اساس ابیاتی که در آنها لفظ رند و رندی به کار رفته است، صفات یا خصوصیتی برای رند بدین شرح ذکر شده است: رندی هنری است دیر یاب و در عین حال سرنوشتی است ازلی. رند اهل خوشدلی و خوشباشی و عیاشی و میخوارگی و شاهد بازی و نظر بازی و بی‌اعتنا به تقوا و زهد و مخالف توبه و در عین حال دشمن تزویر و ریاست. رند قلندر و ملامتی و عاشق است. در ظاهر گدا و

۲) رك. محمود هومن، حافظ، چاپ سوم، تهران، ۱۳۵۳، ص ۵۴؛ سید محمد علی جمالزاده، اندك آشنایی با حافظ، ژنو، ۱۳۶۶، ص ۴ تا ۲۲؛ و نیز به: بهاء الدین خرمشاهی، حافظ‌نامه، بخش اول، تهران، ۱۳۶۶، ص ۴۰۷ به بعد.

در باطن والامقام و سرانجام اهل نیاز و رستگاری است.^۳ اینها همه صفاتی است که از اشعار خود حافظ استنباط شده است، و البته صفات دیگری هم علاوه به اینها می توان استنباط کرد. اما همین صفاتی که در اینجا بر شمرده شده است ما را با مشکلی بزرگ مواجه می کند. در این صفات تناقضی آشکار دیده می شود: چطور ممکن است هنری از ازل با انسان قرین باشد، در فطرت او باشد، و در عین حال این هنر دیر یاب هم باشد؛ یا چطور ممکن است شخصی هم عیاش و میخواره و شاهد بازویی اعتنا به صلاح و تقوا باشد و هم اهل نیاز و رستگاری؟ این سؤال را در مورد صفات دیگر نیز می توان مطرح کرد. مثلاً حافظ در مقام رندی زاهد را به دلیل خودبینی و غرور و خودخواهی تحقیر می کند و خود را مبراً از این صفات می داند، اما در عین حال بزرگترین و بلکه یگانه حجاب میان خود و معشوق را خودی خود می داند. چطور ممکن است او هم از خودپرستی و خودبینی رسته باشد و هم گرفتار خودی خود باشد؟

در پاسخ به این سؤال ممکن است بگویند که دقیقاً به دلیل همین اوصاف متضاد است که چنین شخصیتی رند خوانده شده است. به عبارت دیگر، ذات رندی اقتضا می کند که شخص هم میخواره و عیاش و گدا صفت و لایبالی باشد و هم والامقام و اهل نیاز و رستگاری. اما در این پاسخ هم دواشکال وجود دارد: یکی اینکه چنین تعریفی در هیچ کتاب لغتی از رند و رندی نشده است، و اگر بگوییم که این تعریف را از اشعار حافظ یا بطور کلی از غزلیات فارسی می توان استنباط کرد باز مسأله به جای خود باقی است. این پاسخ در واقع مصادره به مطلوب است. اشکال دوم این است که این همه اوصافی است که به رند نسبت داده شده است، ولی ذات رندی برای ما معلوم نشده است. ذاتی که مقتضی این صفات است چیست؟ به عبارت دیگر، اوصافی که برای رندی از روی ابیات حافظ می توان استنباط کرد، صرف نظر از اینکه بعضی ضد بعضی دیگر است، اوصافی است که در مقام رندی پدیدار می شوند، یعنی همه جنبه عرضی دارند. آن جوهری که این صفات بدو عارض می شوند چیست؟ این پرسش را خود حافظ در ما برانگیخته است. وی در عین حال که در ابیات متعدد به وصف رند پرداخته است،

(۳) حافظ نامه، بخش اول، ص ۴۰۷ تا ۴۱۳.

صریحاً یادآور می‌شود که رندی رازی است که «بر همه کس آشکاره نیست».^۴ پس در ورای این صفات که شاعر بر شمرده است، رازی نهفته است که هر کس نمی‌تواند آن را دریابد. این راز اشاره به جوهر و ذات رندی است. ما اگر بخواهیم حقیقت رندی را بشناسیم باید سعی کنیم همین راز را کشف کنیم و ذات رند را بشناسیم، و پس از آن است که می‌توانیم درباره صفات او تحقیق کنیم و مسأله ضدیت بعضی از آنها را با بعضی دیگر حل کنیم.

ذات رند را چگونه می‌توان شناخت؟ چگونه می‌توان پرده از صفاتی که در مقام رندی پدید می‌آید برداشت و به آن راز مکنون پی برد؟ در اینجا ما باید کشف حجاب کنیم و شک نیست که در این راه باید به خود اشعار شاعر رجوع کنیم و راز درون پرده را در شعر رندانه جستجو کنیم. اما چگونه؟

روش ما در کشف محبوب همان روش پدیدارشناسی است. ما باید به خود اشعار رجوع کنیم و ذات رند را به شهود دریابیم. پدیداری که ما می‌خواهیم مطالعه کنیم شعر است، و شعر سخن است، یا به اصطلاح امروزی زبان است. پیش از اینکه ما به این پدیدار رجوع کنیم، لازم است مطلبی را درباره ویژگی این پدیدار متذکر شویم تا معلوم کنیم که حجابی که راز را پوشیده است از حیث زبانی چیست و جایی که راز را باید در آن جستجو کرد کجاست.

ساختهای دوگانه معنی

حافظ در يك جا می‌گوید:

رموزمستی و رندی زمن بشنو نه از حافظ که با جام و قدح هر شب ندیم ماه و پروینم^۵

۴) فرصت شمر طریقه رندی که این نشان چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست
۵) این بیت در بعضی از نسخ معتبر خطی و در چاپهای ابوالقاسم انجوی شیرازی (ص ۱۹۷) و سهیلی خوانساری (ص ۳۱۵) به همین صورت آمده است، اما قزوینی و خانلری آن را به صورتهای دیگر ضبط کرده‌اند. قزوینی و غنی (ص ۲۴۵) بر اساس بعضی از نسخه‌های خود به جای «حافظ»، «واعظ» گذاشته‌اند و بیت را بدین صورت آورده‌اند:

رموزمستی و رندی زمن بشنو نه ازواعظ که با جام و قدح هر دم ندیم ماه و پروینم

قزوینی و غنی با انتخاب «واعظ» به جای «حافظ» اولاً تخلص حافظ را از این غزل برداشته‌اند و ثانیاً نکته دقیق و عمیقی را که حافظ خواسته است با تمیز دو «من» بدان اشاره کند نادیده گرفته‌اند. ←

در این بیت شاعر از دو «من» سخن گفته است، یکی «منی» که بیان کننده رموز مستی و رندی است و هر شب ندیم ماه و پروین، و دیگر «منی» که شاعر با تخلص خود از او یاد کرده است، یعنی شخصیت بیرونی او در میان خلق. این دو «من» هر دو با ما سخن می گویند. «حافظ» با ما سخن می گوید، ولی در سخن او رموز مستی و رندی نیست، و به همین دلیل ما را به شنیدن سخن «من» دیگر دعوت می کند. اما شعر شاعر یکی بیش نیست. ما با يك شاعر رو بر و هستیم. يك شعر است که می خوانیم و می شنویم. پس منظور خواجه چیست؟

شاعر يك شعر دارد، و يك عبارت و يك زبان. اما شعر او از حیث معنی دارای دو مرتبه یا دو ساحت است، و هر يك از این دو ساحت منسوب به يك «من». به اصطلاح ساختگرایان زبان حافظ دارای روساختی است و ژرف ساختی. روساخت این زبان عبارت است و ژرف ساخت آن اشارت. اولی ساحت معنای بیرونی شعر است و دومی ساحت معنای درونی. ساحت معنای بیرونی چیزی است که شاعر به خودی بیرونی و خلقی و اجتماعی خود، به «حافظ»، نسبت داده و ساحت معنای درونی سخنی است که او به «منی» که هر شب ندیم ماه و پروین است نسبت داده است. رموز رندی را همین «من» اخیر بیان می کند. پس

→
دکتر خانلری نیز (ج ۱، ص ۷۱۲)، که مانند قزوینی قرائت نسخه های دیگر را کنار گذاشته و به جای «حافظ»، «واعظ» گذاشته، اشتباه کرده است. ظاهراً چیزی که موجب اشتباه این مصححان گشته این سؤال است که چگونه ممکن است حافظ از يك سو بیان رموز مستی و رندی را به خود نسبت دهد و از سوی دیگر به خود نسبت ندهد. این سؤال ابتدا برای بعضی از کاتبان قدیم مطرح شده و به همین دلیل هم «حافظ» را به «واعظ» تبدیل کرده و با این عمل خود اصل معنای بیت را، که معنایی است عمیق و دقیق، ندیده اند. قزوینی وقتی دیده است که در نسخه های معتبر «حافظ» است نه «واعظ» به حدسیاتی متوسل شده و احتمال ضعیف داده که شاید اصلاً این غزل را یکی دیگر سروده باشد. بعضی دیگر از کاتبان نیز تغییرات دیگر در این بیت پدید آورده اند. مثلاً یکی گفته است: «ز حافظ پرس رمز عشق و شرح مستی...» یکی دیگر «ز حافظ پرس حال عیش» و یکی هم بالأخره سعی کرده است يك بیت دیگر که در آن تخلص حافظ ذکر شده به این غزل اضافه کند.

همه این کوششها برای این است که این کاتبان و مصححان مسأله اصلی را نتوانسته اند درك کنند. امتیاز قائل شدن میان دو «من» چیز عجیبی نیست. حافظ در بسیاری از جاهای دیگر نیز این کار را کرده است. مثلاً وقتی می گوید:

حافظ جناب پیر مغان مامن وفاست درس حدیث عشق برو خوان و زوشنو

گوینده این سخن از لحاظی با «حافظ» که مخاطب اوست فرق دارد.

اگر ما بخواهیم به رازرندی پی ببریم باید به ژرف ساخت یا به ساحت معنای درونی شعر خواجه عنایت کنیم.

چگونه ما می توانیم به جای اینکه سخن حافظ را بشنویم، به سخن «ندیم ماه و پروین» گوش فرا دهیم؟ چطور می توانیم با شنیدن اشعار شاعر به جای اینکه در ساحت معنای بیرونی بمانیم، از آن عبور کنیم و به ساحت دیگر برویم و رموز رندی را در آنجا دریابیم؟ برای پاسخ به سؤال اول باید ببینیم چه نسبتی میان این دو ساحت معنایی وجود دارد.

این دو ساحت متعلق به يك شعر و يك زبان و يك دسته الفاظ است. هر لفظی در این زبان دارای دو وجه معنایی است که يك وجه آن در ساحت بیرونی یا در روساخت است و يك وجه آن در ساحت درونی یا در ژرف ساخت. این دو وجه را ما به ترتیب «برونمعنی» و «درونمعنی» می نامیم. برونمعنی و درونمعنی مربوط به يك لفظ است و هر دو در شعر ایفای نقش می کنند. البته، نکته مهم اینجا است که این دو وجه معنایی منفك از هم نیستند. میان ساحت بیرونی و درونی نسبتی وجود دارد، و از روی همین نسبت است که می توان درونمعنی هر لفظ را شناخت. برونمعنی معنایی است که هر لفظ در زبان معمولی یا زبان طبیعی دارد، و درونمعنی معنایی است که شاعر با توجه به برونمعنی برای آن لفظ قائل می شود. پس برونمعنی کلید فهم درونمعنی است. برای روشن شدن این مطلب مثالی می آوریم و یکی از واژه های کلیدی شعر حافظ را در نظر می گیریم، و آن واژه «دیوانه» است.

دیوانه و دیوانگی در شعر حافظ و بطور کلی در شعر صوفیانه فارسی، بخصوص در اشعار عطار، دارای دو وجه معنایی است. وجه بیرونی یا برونمعنایی این لفظ همان معنایی است که در زبان معمولی اراده می شود و تعریف آن نیز در کتابهای لغت داده می شود. این تعریف با استفاده از مفهوم عقل و عاقلی بیان می شود. دیوانگی مقابل عاقلی است و دیوانه کسی است که از عاقلی به دور باشد. این دوری چیزی جز نقصان و کمبود نیست. کمبود عقل در رفتار و کردار دیوانه در اجتماع ظاهر می شود. دیوانه رفتاری دارد خلاف عرف و عادت مردم. نسبت او با مردم نوعی ضدیت و طغیان غیر ارادی است. از سوی دیگر، مردم نیز رفتار خاصی با دیوانه دارند و نسبت به او طوری دیگر عمل می کنند و حرکات او را محدود می سازند. دیوانه را محبوس می کنند یا در بند و زنجیر نگه می دارند.

اما وقتی شاعر لفظ دیوانه را به کار می برد و اوصافی از برای او ذکر می کند، و نسبت او را با چیزهای دیگر بیان می کند، علاوه بر این معنی معنای دیگری برای لفظ دیوانه و همچنین الفاظ دیگری که برای بیان نسبت دیوانه با چیزهای دیگر به کار برده است در نظر می گیرد و این همان درونمعنی است. این درونمعنی متناظر است با برونمعنی. همان طور که برونمعنی دیوانه دوری از عقل و عاقلی است، درونمعنی آن نیز باز دوری از عقل و عاقلی است. اما میان این دویی عقلی فرق عظیمی است. معنی دیوانه در ساحت درونی دوری از عاقلی است اما این دوری به دلیل نقصان و کمبود نیست، بلکه به دلیل کمال است. به عبارت دیگر، دیوانگی از حیث درونمعنی مرتبه‌ای است از مراتب روحی انسان. روح به دلیل کمال عاقلی از عقل فاصله گرفته است. اوصافی هم که شاعر برای دیوانه در نظر می گیرد و نسبتهایی که میان او و موجودات دیگر برقرار می کند، همه مربوط به معنای درونی است، و از مجموع این نسبتهاست که ساحت معنایی درونی پدید می آید.

گفتیم که مراد از دیوانگی در شعر و از حیث درونمعنی مرتبه و مقامی است که روح یا جان انسان پیدا می کند. این مطلب را باید قدری توضیح دهیم تا فرق این دو ساحت معنایی زبان روشنتر شود. برونمعنای دیوانه و بطور کلی ساحت بیرونی زبان متناظر با عالم واقع یا جهان محسوس است. دیوانه فردی است از افراد اجتماع، و ما در ساحت بیرونی نسبت او را با مردم بیان می کنیم. اما درونمعنی ناظر به عالم واقع و جهان محسوس در خارج نیست، بلکه ناظر به عالم درونی و روحی انسان است. در عالم واقع و جهان خارج کثرت و تعدد موجودات است با نسبتهایی که میان ایشان پدید می آید. در عالم درونی و روحی نیز کثرت است، اما نه کثرت موجودات مستقل، بلکه از حالات و مراتب و مقامات روح آدمی. ساحت درونی زبان ناظر به عالمی است که از همین حالات و مراتب و مقامات روح و درگونیهای آن و نسبت این حالات و مراتب با هم پدید می آید. بنابراین، وقتی شاعر سخن از دل دیوانه خود می گوید و از زلف یار که او را در بند می سازد، یا از عاقلی که دیوانه می شود و به دنبال سلسله مشکین می گردد، از چیزهایی سخن می گوید که همه در وجود او و درون اوست. با بیرون و موجودات بیرونی کاری ندارد. ساحت بیرونی یا روساخت شعر است که با بیرون و

موجودات بیرونی کار دارد.

زبان بطور طبیعی برای توصیف جهان بیرونی و واقعی و روابط و نسبتهای میان موجودات در این جهان به کار می‌رود و انسان مشکلی اساسی در نامیدن اشیاء واقعی و بیان اوصاف آنها و روابطشان با یکدیگر ندارد. اما توصیف جهان درونی و به اصطلاح عالم صغیر که موضوع حکمت و فلسفه است از حد طبیعی زبان بیرون است. با این همه، برای تبیین و توصیف این جهان انسان ناگزیر بوده است که به هر حال از زبان طبیعی استفاده کند، اما در عین حال چون جهانی که می‌خواسته است توصیف کند با جهان محسوس فرق داشته است، بالاچاره دخل و تصرفی در این زبان کرده است؛ و این از دوراه انجام گرفته است: یکی از آنها ساختن مفاهیم انتزاعی و وضع الفاظ خاص برای آنها بوده است، و این کاری است که فلاسفه از قدیم تا عصر حاضر انجام داده‌اند. اما راه دوم راهی است که شاعرانی چون عطار و حافظ پیموده‌اند و کار این شاعران ابداع زبانی است با دو ساحت معنایی. شاعران اصیل ایرانی مانند عطار و حافظ حکمایی هستند که برای بیان احوال و مواجید خود و تبیین حقایق عالم درونی انسان به جای اینکه مانند فلاسفه به مفاهیم انتزاعی و الفاظ ساختگی متوسل شوند، از همین زبان طبیعی استفاده کرده‌اند، اما در عوض يك ساحت معنایی دیگر در ورای ساحت طبیعی زبان در نظر گرفته‌اند، و این کار را هم از راه شعر انجام داده‌اند. بنابراین، زبان شعر فارسی نزد حکمای معنوی^۶ ما زبانی است که با زبان فلاسفه فرق دارد. هم فلاسفه و هم این حکمای شاعر خواسته‌اند عالم درونی را تبیین کنند، اما زبان فلاسفه زبانی است در کنار زبان طبیعی؛ الفاظ آنان اصطلاحاتی است که نسبت معانی آنها با عالم درونی همانند نسبت معانی الفاظ زبان طبیعی است با عالم بیرونی. در حالی که زبان حکمای شاعر عیناً همان زبان طبیعی است، منتها با دو ساحت معنایی.^۷ دقیقاً به همین دلیل است که این دو ساحت به هم مربوطند.

(۶) معنوی در این ترکیب یا در ترکیب «حکمت معنوی» در مقابل «مفهومی» به کار برده شده است.
(۷) دو ساحتی بودن زبان شعر فایده‌ای دارد و زبانی. فایده آن این است که از خطر مفهومی شدن معانی جلوگیری می‌کند. فلسفه غرب با استفاده از الفاظ و مفاهیم انتزاعی رابطه خود را در طول تاریخ با عالم معنی، یعنی جهان جان، قطع کرده و در دام مفاهیم گرفتار شده است ولیکن ما در زبان فارسی از برکت اشعار حکمای خود از جمله عطار و مولوی و عراقی و حافظ توانسته‌ایم جوهر معنویت حکمت ←

ساحت درونی زبان شعر به خلاف زبان مفهومی و انتزاعی فلاسفه استقلال ندارد. ما فقط از راه ساحت بیرونی است که می‌توانیم به ساحت درونی این زبان پی ببریم، همان طور که در مورد واژه «دیوانه» و «دیوانگی» مشاهده کردیم. مطالبی که ما درباره معانی دوگانه «دیوانه» شرح دادیم بررسی و شناخت کامل دیوانه و دیوانگی در شعر فارسی، از جمله اشعار حافظ، نیست. دیوانه یکی دیگر از واژه‌های کلیدی شعر فارسی بخصوص اشعار عطار است. بررسی این موضوع خود محتاج مقاله‌ای دیگر است. در اینجا فقط می‌خواستیم نشان دهیم که چگونه يك واژه در زبان شعر دارای دو معنی است و چطور با استفاده از برونمعی می‌توان به درونمعنای لفظ پی برد. این حکم در مورد واژه‌های کلیدی دیگر، از قبیل می و میخانه و خرابات و جام و پیر مغان و ساقی و شاهد و بالأخره رند نیز صادق است. در اینجا ما واژه رند را برای این مطالعه انتخاب کرده‌ایم، چون رند نام بزرگ حافظ و رندی هنر اصلی او در جهان جان است و درک معانی واژه‌های دیگر و بطور کلی حکمت معنوی او بر شناخت رندی توقف دارد. برای شناخت رندی نیز ابتدا باید برونمعی این واژه را شرح دهیم.

برونمعی رندی

واژه‌های رند و رندی، تا جایی که من اطلاع دارم، در فرهنگهای قدیم فارسی که پیش از حافظ تألیف شده است نیامده است. البته، این واژه‌ها از قدیم در زبان فارسی وجود داشته و در نثر نیز به کار رفته است. ورود «رند» به زبان شعر فارسی در اواخر قرن پنجم صورت گرفته است. این واژه در رباعیات منسوب به خیام و در اشعار سنایی و همچنین عطار دیده می‌شود. ولی بطور کلی تا پیش از حافظ رند در شعر عاشقانه فارسی از جمله در اشعار عطار که در واقع شیخ الرئيس حکمت

→ خود را حفظ کنیم. اما زبان آن غفلت از ساحت درونی این زبان است که در عصر حاضر گریبانگیر ما شده است. این زبان از ناحیه این زبان که زبانی مقدس است نیست، بلکه حواله زمانه است. نیاکان ما دچار چنین غفلتی نبودند. ما می‌بینیم که از ساحت درونی «شعر حکمت» دور گشته‌ایم، و این دوری نتیجه غفلت ما از عالم درون و جهان جان است. ما شعر حافظ را می‌خوانیم و فراموش می‌کنیم که موضوع سخن شاعر جهان جان است نه عالم بیرونی و محسوس، و زبان او را، که زبان طبیعی است، یک ساحتی می‌پنداریم و همه معانی را به این ساحت می‌بریم. با این کار ما نه تنها از کشف راز عاجز و محروم می‌گردیم، بلکه حتی منکر وجود راز می‌شویم.

ذوقی ایرانی است جایگاه ویژه‌ای ندارد و تأکیدی بر آن نشده است. البته، معانی دوگانه این واژه مانند همه واژه‌های مخصوص شعر عاشقانه فارسی، در دیوان عطار ثبت شده است؛ اما هیچ شاعری قبل از حافظ این نام را به عنوان نام اصلی خود انتخاب نکرده است. حافظ است که واژه‌های رند و رندی را در صدر واژگان شعری خود جای می‌دهد و مقام و مرتبه روحانی خود را با استفاده از آنها بیان می‌کند. ظاهراً تحت تأثیر حافظ است که واژه رند در واژگان شعر فارسی سخت مورد توجه قرار می‌گیرد و فرهنگ نویسان متأخر نیز با توجه به کاربرد واژه‌های رند و رندی در اشعار حافظ آنها را تعریف می‌کنند. بنابراین، تعریف لغوی رند و رندی در فرهنگهایی چون سرمه سلیمانی، فرهنگ جهانگیری، برهان قاطع، غیاث اللغات همه متأثر از کاربرد این واژه‌ها در اشعار حافظ است، و فرهنگهای معاصر نیز که از روی همین فرهنگها تألیف شده من غیر مستقیم متأثر از حافظ اند. ببینیم این تعریف چیست.

مرحوم معین برای واژه رند پنج تعریف ذکر کرده است که فقط دوتای آنها را می‌توان تعاریف لغوی این واژه دانست و مابقی معانی اصطلاحی این واژه در تصوف شعر فارسی است. این معانی اصطلاحی را، که در واقع مربوط به ساحت درونمعنی است، ما فعلاً کنار می‌گذاریم و به همان دو تعریف لغوی می‌پردازیم. بنابر تعریف اول، رند شخصی است «زیرک و حیل‌گر» و بنابر تعریف دوم شخصی است «لا قید و لا ابالی» و یا کسی که «پای بند آداب و رسوم عمومی و اجتماعی» نیست. فرهنگهای قدیمی‌تر از قبیل سرمه سلیمانی و برهان قاطع و فرهنگ جهانگیری و غیاث اللغات که در واقع مآخذ معین است، کم‌وبیش همین تعاریف را ذکر کرده‌اند، الا اینکه در اکثر این فرهنگها (سرمه سلیمانی و برهان قاطع و غیاث اللغات) از يك مفهوم دیگر برای تعریف رند استفاده شده و آن مفهوم «انکار» است. رند در این فرهنگها نه تنها شخصی بی‌قید و لا ابالی، بلکه منکر هم هست، و این خود نکته مهمی است. ما وقتی در رند فقط بی‌قیدی و لا ابالی‌گری را مشاهده می‌کنیم و در تعریف خود از این اوصاف استفاده می‌کنیم، صرفاً رفتار و سلوك ظاهری او را در جامعه در نظر می‌گیریم؛ اما چون منکر بودن او را نیز ملحوظ کنیم، علاوه بر رفتار و سلوك ظاهری او جنبه روانشناسی و حالت نفسانی و ذهنی او را در نظر گرفته‌ایم. با توجه به این نکته معلوم می‌شود که بی‌قیدی و

لاابالی‌گری رند نتیجه عادت یا تربیت غلط نیست، بلکه نتیجه نوعی اعتقاد و آگاهی است. ملاحظه این جنبه «معرفت‌شناسی» در رند به احتمال زیاد نتیجه کاربرد این واژه در زبان شعر، بخصوص شعر حافظ، بوده است؛ و پیش از آن، یا بهتر است بگوییم پیش از اینکه رند وارد واژگان شعر شود، این مفهوم صرفاً برحسب رفتار و سلوك او در اجتماع تعریف می‌شده است. این البته يك حدس است و اثبات آن محتاج به بررسی و تتبع بیشتر در آثار پیشینیان است. اما حتی اگر هم جنبه روانشناسی و معرفت‌شناسی رند پیش از کاربرد این واژه در شعر ملحوظ بوده باشد، اشعار شعرای ایرانی، بخصوص حافظ، این جنبه را بیش از پیش مورد تأکید قرار داده است.

بعضی از فرهنگها حتی بیش از آنکه به جنبه رفتاری و اجتماعی شخصیت رند توجه کنند، جنبه روانشناسی و ذهنی رند را در تعریف خود ذکر کرده‌اند. مثلاً مؤلف غیاث‌اللغات می‌نویسد: رند منکری است که «انکار او از امور شرعیه از زیرکی باشد نه از جهل». درواقع تأکید بر جنبه روانشناسی و ذهنی رند و معرفی او به عنوان «منکر» و همچنین استفاده از مفهوم شرع در این تعریف، ما را از ساخت بیرونی یا روساخت يك قدم فراتر می‌برد. معنای رندی در ساخت بیرونی چیزی جز لاابالی‌گری و بی‌قیدی نسبت به آداب و رسوم اجتماعی نمی‌تواند باشد؛ اما همینکه اضافه می‌کنیم که این بی‌قیدی از نوع بی‌قیدی بیگانگان از شرع یا کودکان یا مجانین نیست بلکه از روی آگاهی و وجدان است، طبعاً در جستجوی علت این بی‌قیدی و لاابالی‌گری به عالم درونی رند هدایت می‌شویم و خود را به ساخت معنای درونی نزديك می‌سازیم.

پیش از اینکه ساخت بیرونی را رها کنیم و به ساخت درونی توجه نماییم، لازم است يك نکته دیگر را در مورد رفتار اجتماعی رند متذکر شویم. رند بی‌قید و لاابالی است. این بی‌قیدی و لاابالی‌گری در يك جامعه شرعی است. جامعه‌ای که رفتارها و کردارهای آدمی برحسب احکام شرع ارزیابی می‌شود. اما این بی‌قیدی و لاابالی‌گری به معنای ضدیت و مخالفت با آداب و رسوم اجتماعی و احکام شرعی نیست. در هیچ يك از فرهنگها رندی به عنوان مخالفت و ضدیت با شرع تعریف نشده است. فرق است میان بی‌قیدی و بی‌اعتنایی از يك سو و ضدیت و مخالفت از سوی دیگر. در ضدیت و مخالفت قید است؛ کسی که ضد يك

چیز است نسبت بدان بی اعتنا نیست. ولی رندی چیزی بیش از بی قیدی و بی اعتنائی و آزادی نیست. البته چون این بی قیدی و بی اعتنائی و آزادگی نتیجه آگاهی است و آگاهی مربوط به ساحت درونی است، لذا این معنی را، که مربوط به ساحت بیرونی است، باید نتیجه تأثیر درونمعی در بیرونمعی قلمداد کنیم. اما چیزی که ما در جستجوی آن هستیم تأثیر بیرونمعی در درونمعی است نه درونمعی در بیرونمعی. می خواهیم ببینیم که بیرونمعی چگونه ما را به درونمعی هدایت می کند و راز رندی را بر ما مکشوف می سازد. عنایت به آگاهی رند و جنبه معرفت شناسی در تعریفی که ملاحظه کردیم ما را يك قدم به ساحت درونی نزدیکتر کرد، ولی ما هنوز کاملاً وارد این ساحت نشده ایم. ما اگر در حد این تعریف لغوی توقف کنیم، رندی حافظ برای ما چیزی بیش از بی قیدی و لاابالی گری نسبت به شریعت و رفتار متقیانه و زاهدانه نخواهد بود. چنین شخصیتی فاقد فضایل اخلاقی است و به هیچ وجه سزاوار تحسین و تمجیدی که در حکمت معنوی و شعر دینی فارسی از او شده است نیست. حتی ملحوظ کردن حالت ذهنی رند، یعنی انکار او، نیز مشکلی را حل نمی کند. کسی که نسبت به آداب و رسوم اجتماعی در يك جامعه دینی بی اعتناست، آدمی است بی مسؤولیت، لاابالی، گناهکار؛ و کسی که از روی آگاهی حکم شرع را زیر پا می گذارد گناهش فاحشر است. البته مفسران معاصر ما، چنان که می دانیم، سعی کرده اند دقیقاً همین صفات را کنار هم بگذارند و چهره ای از حافظ به عنوان شخصی اباحی مشرب و هرهری مذهب و بی مسؤولیت بسازند، و به موجب آن حافظ را مورد ملامت قرار دهند.

داوری این دسته از مفسران کاملاً قابل درك است. اگر حافظ رند باشد و رندی او چیزی جز بی قیدی و لاابالی گری نسبت به ارزشهای اخلاقی جامعه نباشد بی شك سزاوار نکوهش است. اما چیزی که عجیب است داوری يك دسته دیگر از مفسران است که کم و بیش همین چهره ضد اخلاقی را از حافظ ترسیم کرده اند، ولی به جای اینکه او را نکوهش کنند از وی تمجید نموده اند و این تمجید و تحسین نتیجه درهم ریختن ارزشهای اخلاقی در جامعه جدید است. به هر تقدیر، هم این ملامت و تقبیح و هم این تحسین و تمجید هر دو ناحق است، چه هر دو نتیجه تصویر غلطی است که این مفسران از چهره رند ترسیم کرده اند.

این غلط معلول محدودیت نظرگاه مفسران و نداشتن شناخت صحیح از اشعار حافظ و بطور کلی زبان شعر عاشقانه و اصیل فارسی بوده است. این غلط را پیشینیان ما مرتکب نمی شدند. خوانندگان اشعار حافظ در گذشته به حافظ احترام می گذاشتند و به او مهر می ورزیدند، نه به دلیل اینکه او را میان زهد و زندقه در نوسان می دیدند، و نه به دلیل اینکه او را شخصی خوشگذران و آسانگیر و لاابالی و اباحی مشرب با «ایمانی اعتدالی» ولی متزلزلتر از زندگی می پنداشتند؛ بلکه، برعکس، به دلیل اینکه او را يك مؤمن پاك دل و صادق و مقام او را به عنوان رند مقام ولایت و صفات رند را ثمره همه کمالات معنوی و فضایل اخلاقی می دانستند. این تصور را پیشینیان بر اثر حضور در ساحت درونی زبان شعر که ساحت مینوی و مقدس (sacred) بود پیدا می کردند. پیشینیان به خلاف مفسران معاصر ما در ساحت بیرونی اشعار حافظ که ساحت غیرمقدس (profane) است توقف نمی کردند. در حقیقت میان دو ساحت معنایی زبان شعر برای ایشان جدایی و فاصله ای نبود. معانی الفاظ برای ایشان دارای دو وجه بود، وجهی ملکی و غیرمینوی و وجهی ملکوتی و مینوی. به عبارت دیگر، زبان شعر برای ایشان زبان خاصی بود، و معانی کلمات همزمان دارای وجوه دوگانه بود. اما در روزگار ما، بر اثر غفلتی که از عالم ملکوت و حضرت مثال و خیال پیدا شده است، جنبه ملکوتی و مینوی زبان نیز فراموش شده است. تذکر ما نسبت به این جنبه ملکوتی و مینوی هرگز آن حضور و قرب پیشین را باز نخواهد گرداند و لذا زبان شعر برای ما در دو وجه ولی با يك معنی ظهور نخواهد کرد. از اینجاست که ما سخن از دو ساحت معنایی به میان آوردیم و برای هر لفظ دو معنی، یکی معنای بیرونی و یکی درونی، قائل شدیم و بدین ترتیب نوعی فاصله و جدایی میان آنها اعتبار کردیم، فاصله ای که باید با ریاضت عقلی و تأمل پیمود.

معنای لغوی رند را که متعلق به ساحت بیرونی بود ملاحظه کردیم. حال ببینیم معنای رند و رندی در ساحت درونی چیست. برای تقرب به ساحت درونی، که ساحت مینوی و مقدس است، چه باید کرد؟ از معنای رندی در تفکر حافظ چگونه باید رازگشایی کرد؟

معنای لغوی رند و رندی را ما با استفاده از تعریفی که فرهنگها از این واژه نموده اند شرح دادیم. ولی برای شناخت درون معنای واژه رند ما ناگزیریم که

مستقیماً به اشعار حافظ رجوع کنیم. برونمعی پدیداری است ناظر به خلق و عالم بیرونی؛ اما درونمعی حقیقتی است که در عالم درونی ظهور می‌کند و لذا باید ظهور این معنی را در بطن سخن شاعر مشاهده کرد. در بطن سخن شاعر نه در ظاهر و کسوت بیرونی آن. راز درون پرده را باید از رند مست پرسید.

تمییز صفات از ذات

پیش از اینکه ما در صدد کشف راز رندی بر آییم، لازم است در کلمه «راز» تأمل کنیم. اساساً چرا حافظ این لفظ را به کار می‌برد و در حق آن تأکید روا می‌دارد؟ همان طور که ذکر شد، حافظ واژه‌های رند و رندی را دهها بار در دیوان خود به کار برده و در ضمن آنها تصویر نسبتاً روشنی از رند ترسیم نموده است. با وجود این، باز خواجه سخن از صعوبت درک حقیقت رندی به میان می‌آورد و بخصوص آن را از دسترس زاهد دور می‌داند و حتی رموز آن را به «منی» دیگر نسبت می‌دهد، «منی» «که با جام هر شب ندیم ماه و پروین» است.

در پاسخ به این سؤال، باید میان دو چیز تمییز دهیم: یکی صفات رندی است و دیگر ذات آن. این ذات و صفات، ذات و صفات یک حقیقت و یک معنی است، و آن همان درونمعی رندی است. و حال، آنچه شاعر بیان کرده صفات رند است. تصویری که حافظ در اشعار خود از رند ترسیم می‌کند صورت رند را نمایش می‌دهد و این صورت صفاتی است که عارض رند می‌شود. در ورای این صفات ذاتی نهفته است که به وصف در نمی‌آید. و این همان راز است که در درون پرده پنهان است. ماقبل از اینکه به مشاهده صفات رندی بپردازیم، باید این ذات را طلب کنیم و آن را به شهود دریابیم. این ذات خود در ورای صفات نهفته است، و در حقیقت صفات رندی خود حجابی است از برای ذات. برای اینکه این حجاب را بهتر بشناسیم تا صفات رندی را با ذات آن اشتباه نکنیم یکی از ابیات مهم حافظ را که در آن صفات رندی بیان شده است بررسی می‌کنیم:

رند عالم سوز را با مصلحت بینی چه کار کار ملکست آنکه تدبیر و تأمل بایدش

این بیت ظاهراً یکی از همان ابیاتی است که فرهنگ نویسان برای تعریف رند از آن استفاده کرده‌اند. رند عالم سوز است و با مصلحت بینی و صلاح اندیشی

کاری ندارد. با توجه به همین مصرع است که فرهنگ نویسان در تعریف رند گفته‌اند کسی است بی قید و لاابالی و منکر آداب و رسوم اجتماعی. این بی قیدی و لاابالی‌گری و انکار آداب و رسوم اجتماعی و شرعی جلوه‌ای است از نبود مصلحت بینی در رند. اما چرا رند مصلحت بین نیست، و چرا او بی قید و لاابالی است؟ فرهنگ نویسان بحق کاری به این سؤال نداشته‌اند، هر چند که شاعر خود در مصرع دوم بدان پاسخ گفته است. علت اینکه رند لاابالی و بی قید است این است که تقید به آداب و رسوم و بطور کلی به احکام اجتماعی شریعت ندارد. اینها همه کار عالم مُلك است، و رند از این عالم و از این مرتبه وجودی فراتر رفته است. مصلحت بینی و صلاح اندیشی و تدبیر و تأمل در عالم مُلك همانا عمارت این عالم است، و رندی در بی التفاتی به این عالم و به عمارت آن است. عمارت سرای مُلك از راه اعمال، زهد و پارسایی، و حفظ نام انجام می‌گیرد، اما عمل رند درست در ترك این اعمال و گذشت از آنها و خلاصه در خرابی و بی سروسامانی است. رندی عالم سوزی است.

بیت فوق یکی از ابیاتی است که حافظ در باره اوصاف اصلی رند سروده است و استفاده‌ای هم که فرهنگ نویسان احتمالاً از آن کرده‌اند کاملاً منطقی است. البته این اوصاف را شاعر در ابیات دیگر هم کم و بیش بر شمرده است و ما بعداً به معنای عالم سوزی رند و بی التفاتی او به سرای مُلك و دست کشیدن از عمارت آن باز خواهیم گشت. اما نکته‌ای که در اینجا می‌خواهیم بدان اشاره کنیم این است که عالم سوزی و ترك مصلحت بینی و خلاصه بی قیدی و آزادی ذات رندی نیست، بلکه صفات رند است. این اوصاف جنبه سلبی دارد ولی ذات رندی امری است ایجابی و محصل که از پرتو آن رند متصف به صفات سلبی، یعنی ترك مصلحت بینی و بی سروسامانی و خرابی و عالم سوزی می‌گردد.

البته، همه اوصاف رند سلبی نیست. رند، چنانکه اشاره شد، نظر باز و شاهد باز است، و نظر بازی و شاهد بازی جنبه ایجابی دارد. اما ذات رندی باز در این اوصاف ایجابی و مثبت هم نیست. نظر بازی و شاهد بازی و اوصاف ایجابی و مثبت رند همه همراه با ذات رندی تحقق می‌یابد. اما ذات رندی چیست؟

شهود ذات

حافظ هر چند این راز را «بر همه کس آشکاره» نمی‌داند، کلامکر شناخت آن هم نشده است. بدیهی است که کشف این راز به دست کسی انجام می‌گیرد که خود اهل راز باشد و از راه ذوق به مرتبه رندی رسیده باشد. اما در عین حال، حافظ کشف این راز را متوقف بر حضور و ذوق نساخته است، بلکه دریچه‌ای هم برای شناخت مفهومی آن گشوده است. البته، ورود به این دریچه نیز متوقف بر شهود عقلی است. ذات رندی را از راه همین شهود می‌توان شناخت، و دریچه‌ای که حافظ برای این منظور گشوده است این بیت است که می‌گوید:

زاهد ار راه به رندی نبرد معذورست عشق کاریست که موقوف هدایت باشد

این بیت یکی از مهمترین ابیات حافظ و یقیناً کلید معمای رندی است. شاعر در مصرع اول ابتدا به يك حقیقت مهم اشاره کرده و رندی را معمای دانسته است که حل آن از عهده زاهد ساخته نیست. کسانی که اهل راز نباشند و از ذوق محروم باشند از شناخت رندی معذورند. چیزی که زاهد بدان راه نمی‌برد اوصاف رندی از قبیل خرابی و بی‌سروسامانی و ترك مصلحت‌بینی و نظر بازی و شاهد بازی نیست. این اوصاف از نظر زاهدان پوشیده نیست. بسیاری از مدعیان حافظ شناسی جزو همین زاهدانند که گرچه صفات رندان را از حیث ظاهر يك به يك برمی‌شمارند و در تفسیر آنها موی می‌شکافند، به حقیقت و ذات رندی راه نمی‌برند. ایشان همه معذورند. چرا؟

حافظ خود به این سؤال پاسخ داده، پاسخی که در آن پرده از راز رندی برداشته شده است. خواجه در مصرع اول تلویحاً پرسشی را مطرح کرده است و این پرسش از ذات رندی است. پس از طرح این پرسش در مصرع اول، حافظ بی‌درنگ پرده از این راز برمی‌دارد و در يك کلمه پاسخ می‌دهد: ذات رندی عشق است.

در مصرع دوم، حافظ از يك جهت علت معذور بودن زاهد را از راه بردن به رندی بیان کرده می‌فرماید «عشق کاریست که موقوف هدایت باشد». موقوف بودن عشق به هدایت البته موضوع مهمی است. اما مهمتر از آن پرده‌ای است که شاعر، در کمال لطافت و دقت و هنرمندی، از روی ذات رندی به کنار زده است.

این هنرمندی در برقرار کردن اینهمانی عشق و رندی است. شاعر به جای اینکه در مصرع دوم از رندی سخن گوید، از عشق سخن گفته است، و این دقیقاً به دلیل آن است که عشق عین رندی است. در واقع از راه همین اینهمانی است که ما می‌توانیم به شهود ذات رندی نایل شویم و پاسخ پرسش مکنون را دریابیم. بیت فوق، چنانکه ملاحظه کردیم، کلید معمای رندی است و صریح‌ترین بیانی است که حافظ از ذات رندی کرده است. البته، شاعر در ابیات دیگری هم به این معنی اشاره کرده است. در آن ابیات، خواجه عشق و رندی را در کنار هم نهاده است، مثلاً در يك جا می‌گوید: «عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد»، یا در جای دیگر می‌فرماید: «تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول». ولی بهترین جایی که می‌توان به شهود ذات رندی نایل شد همان بیت است که در آن حافظ، از راه اینهمانی، رندی و عشق را یکی دانسته است.

ذات رندی، چنانکه مشاهده کردیم، عشق است. اما رندی عین حقیقت و مرتبه ذات عشق نیست. ذات عشق در افق فکری حافظ و بطور کلی در حکمت ذوقی ایران حقیقتی است مطلق، منزّه از هر گونه تعین و نسبت. عشق از حیث ذات حتی و رای شناسایی است. حافظ خود به این جنبه تنزیهی بارها اشاره کرده است، چنانکه در جایی عشق را سیمرغی خوانده است که «از ما بی نشانست آشیانش» و لذا دست علم از دامن او کوتاه است. در جایی دیگر، همین معنی را به گونه‌ای دیگر بیان کرده می‌گوید:

که بندد طرف وصل از حسن شاهی که با خود عشق بازد جاودانه

در اینجا ذات عشق را بیرون از جهت و میرا از نسبت دانسته است. عشق در مرتبه ذات هیچ نسبتی با غیر ندارد، و اصلاً در این مرتبه غیری نیست. اما رندی مقامی است که عشق در آن روی به جهتی آورده و نسبتهایی با غیر خود پدید آورده است. به عبارت دیگر، رندی مرتبه عاشقی است، یعنی مرتبه‌ای که مرغ عشق از آشیان ازل فرود آمده و روی به قبله حسن آورده است. به همین دلیل است که از عاشقی و رندی می‌توان نشان داد و صفات رند را توصیف کرد. نشانهای رند زائیده نسبتی است که وی در قرب و بُعد خود با معشوق پیدا می‌کند و حالات مختلفی است که در این قرب و بُعد به وی دست می‌دهد. بنابراین، ما اگر

بخواهیم حقیقت رندی را بشناسیم، باید عشق را در مرتبه عاشقی و بخصوص از حیث نسبتی که با معشوق و جمال او دارد مطالعه کنیم. در اینجا است که ما باید به افق فکری حافظ رجوع کنیم و نه تنها صفات بلکه ذات رندی را نیز در این افق در نظر بگیریم، چه عشقی که ذات رندی است عشق مطلق نیز نیست، بلکه عشقی است مقید و دارای جهت و نسبت.

افق تفکر حافظ

امروزه مهمترین و اساسی ترین کاری که در حافظ شناسی باید انجام داد معرفی و شناخت افق فکری شاعر است. مراد از «افق» در اینجا مجموعه معانی است که در حوزه و میدان تفکر ظهور می کند، چنانکه افق دید میدانی است که اشیاء محسوس در آن به چشم می آید. افق دید عین میدان دید نیست. میدان دید دایره ای است که شعاع دید ما ایجاد می کند، و افق دید کلیه اشیایی است که در این میدان ظاهر می شود. افق فکر نیز کلیه تصورات و تفکراتی است که در میدان فکر ظاهر می شود. حافظ مانند هر شاعر و متفکری دارای افق فکری است. مفسران حافظ نیز به نوبه خود دارای افق فکری هستند. این دو افق، یعنی افق فکری شاعر و افق فکری مفسر، بسا که با هم فرق داشته باشند، و اگر مفسر افق فکری خود را به شاعر تحمیل کند و بخواهد اشعار او را در افق فکری خود مطالعه کند مسلماً از مراد شاعر دور می افتد. و این دقیقاً همان چیزی است که در عصر حاضر برای مفسران جدید حافظ پیش آمده است. این اشکال ناشی از اشتباه يك عده بخصوص از مفسران نیست، بلکه زائیده يك اشتباه کلی است که در روش پژوهشگران جدید تا اوایل قرن بیستم وجود داشته است. و یکی از کارهایی که پدیدارشناسان سعی کرده اند انجام دهند تصحیح همین اشتباه بوده است. روش پدیدارشناسی ما را به مشاهده عین پدیدار در افق فکری شاعر دعوت می کند. این افق فکری را در شعر حافظ چگونه می توان کشف نمود؟ افق فکری حافظ اگرچه با افق تفکر فلسفی جدید بطور کلی فرق کرده است، لیکن با افق متفکران دیگر در فرهنگ اسلامی ایران از بسیاری از جهات مشترك بوده است. اصولاً هر شاعری و هر متفکری در عصر خود با توجه به مشترکاتی که در افق فکری او و مخاطبان او وجود دارد سخن می گوید. البته این

بدین معنی نیست که شاعر از خود هیچ ابتکاری در تفکر نشان نمی‌دهد. شاعر هنرمند و مبتکر دارای يك افق فکری است که جنبه یا جنبه‌هایی از آن مختص او و زائیده قوه ابداع و ابتکار اوست، و جنبه‌هایی از آن متعلق به يك زمینه تاریخی است. این زمینه تاریخی افق مشترك متفکرانی است که بر اساس يك تجربه معنوی اصیل قومی پدید آمده است.

در تفکر حافظ نیز این دو جنبه وجود دارد. حافظ از يك سو متعلق به يك فرهنگ معنوی و دینی خاص است که متفکران ایرانی از قرن پنجم هجری بر اثر يك تجربه عمیق ذوقی، از پرتو ادراکی که از کلام الله پیدا کردند، پدید آوردند. از این تجربه ذوقی حکمتی پدید آمد که کاملاً دینی و معنوی و قرآنی بود و مدار این تجربه بر عشق یا حُب بود.^۸ جوهر این حکمت دینی و ذوقی که ایرانیان تأسیس کردند دقیقاً همین معنی یعنی عشق بود.

این حکمت يك ویژگی صوری هم داشت، که آن نیز به نو به خود معرف هویت ایرانی این حکمت بود، و آن زبانی بود که ایرانیان برای بیان تفکر خود از آن استفاده کردند. این زبان زبان فارسی بود. و بالأخره، صورتی که متفکران ما برای این زبان قهراً اختیار کردند شعر بود نه نثر. قید «قهراً» را از این رو به کار بردیم که تجربه مذکور در مرتبه‌ای تحقق یافت که مختص عالم شعر بود، یعنی مرتبه خیال منفصل. از اینجا است که ملاحظه می‌کنیم که از قرن پنجم به بعد تحوّل عظیم در شعر فارسی و بطور کلی ادب این زبان پدید می‌آید. این طور نیست که شعر فارسی از قرن پنجم به بعد به دست شاعران فارسی‌زبان متحول شده باشد. این تحول را شاعران پدید نیاوردند. این تحول به دست متفکران و حکمای ذوقی ایجاد شد. این حکما برای بیان تجربه ذوقی و قومی خود به زبان قومی خود و به مناسب‌ترین صورت آن یعنی شعر متوسل شدند، و بدین ترتیب، شعر فارسی را در خدمت خود درآوردند.

سنایی و عطار و مولوی و عراقی و حافظ در رأس این حکمای شاعر بودند. وجه اشتراك این سخنوران بزرگ تنها در این نیست که همه شاعر بودند و

(۸) برای توضیح بیشتر در این باره رجوع کنید به مقاله: «حکمت دینی و تقدس زبان فارسی»، در همین کتاب، ص ۲۳ به بعد.

فارسی زبان، این جنبهٔ بیانی و زبانی هنر ایشان است. جنبهٔ دیگر و وجه اشتراك مهمتر ایشان این است كه همهٔ آنها از يك تجربهٔ ذوقی و يك درك خاص كه از وحی محمدی (ص) داشتند، سخن می‌گفتند.

همین درك و همین تجربهٔ ذوقی است كه شاعران اصیل ایرانی، از جمله حافظ، در شعر خود بیان می‌کنند. البته، در عین حال كه اصول این تفكر در اشعار این حكمای شاعر از وحدتی برخوردار است، هر يك از ایشان نیز به هر حال این تجربه و ذوق را از دیدگاه خاص خود درك کرده است و از آن سخن گفته است. مثلاً، افق فكري حافظ و عطار به دلیل اینکه هر دو از يك تجربهٔ ذوقی سخن می‌گویند، از يك لحاظ مشترك است. هر دو از يك حكمت ذوقی كه اساس آن عشق و نسبت عاشق و معشوق است، سخن می‌گویند. علاوه بر این، هر دو به زبان فارسی و به شعر سخن می‌گویند و حتی كم و بیش از الفاظ و تعابیر مشترك با معانی یكسان استفاده می‌کنند. اما در عین حال هر يك از آنها بر حسب اوقات و احوالی كه داشته‌اند، و مقاماتی كه در این تجربه بدان رسیده‌اند، معانی را به گونه‌ای خاص بیان می‌کنند، یکی تکیه بر يك معنی و لفظ می‌کند و دیگری بر معنی و لفظ دیگر. مثلاً واژه‌ای كه عطار برای بیان مرتبهٔ خود در عشق بر آن تأکید می‌کند، عاشقی و گاهی دیوانگی است، در حالی كه تأکید حافظ، اگرچه او نیز گاهی از این واژه به همین معنی استفاده می‌کند، بیشتر بر رندی است.

بررسی این تفاوتها خود موضوعی است كه ما باید در مطالعات تطبیقی خود مورد بحث قرار دهیم و معلوم كنیم كه مثلاً حافظ و عطار، یا عطار و سنایی، یا حافظ و مولوی، چطور در عین حال كه از يك حكمت معنوی و از يك افق مشترك فكري برخوردارند، اشعارشان، نه از حیث جنبه‌های صوری و بدیعی، بلکه از حیث نظر و فكر با هم اختلاف دارند. اما قبل از اینکه ما به مطالعهٔ این تفاوتها و وجوه افتراق بپردازیم باید اصول حكمت معنوی شعر این شاعران و یا افق مشترك شعر عاشقانه و صوفیانهٔ فارسی را معلوم نماییم.

برای اینکه ما بتوانیم معانی اشعار هر يك از شاعران اصیل ایرانی را بدرستی بشناسیم، باید قبل از هر چیز حكمت معنوی و دینی ایران را بازشناسی كنیم تا بدین وسیله بتوانیم هر يك از معانی را در افق مشترك شاعران، یعنی در زمینه و متن تاریخی آنها، مشاهده كنیم. ما نمی‌توانیم اکتفا به این كنیم كه هر واژه را بطور

مستقل مطالعه نماییم و کاری را که مفسران قدیم حافظ می کردند تکرار کنیم و هر واژه را به عنوان يك اصطلاح در نظر بگیریم و در ازای آن يك لفظ با يك معنای عرفانی قرار دهیم؛ مثلاً جام جم را دل و می و شراب را عشق و شاهد و ساقی را معشوق معنی کنیم و هکذا. اگر قدما این کار را می کردند، به دلیل آن بود که نسبت به این افق مشترك نوعی قرب و شناخت حضوری و غیر مصرح داشتند. ولی ما، همان طور که قبلاً گفتیم، در وضع دیگری به سر می بریم و ناگزیریم که این حکمت معنوی را بازشناسی کنیم و افق مشترك شعر فارسی را از نو تبیین و تصریح نماییم. در انجام این کار، مسلماً اشعار خود شاعران است که می تواند بیش از هر چیز به ما کمک کند. اما چیزی که ما می خواهیم بیان دیگری است از معانی این اشعار، بیانی که باید به زبان غیر شعری (خواه به نظم و خواه به نثر) باشد.

خوشبختانه همین کار را بعضی از نویسندگان قدیم ما تا حدودی انجام داده اند، و سعی کرده اند اصول حکمت ذوقی و دینی ایرانیان را که افق فکری شاعران ما بوده است بیان نمایند. اولین و مهمترین اثری که در این باب تصنیف شده است سوانح احمد غزالی است. این اثر را غزالی در اوایل قرن ششم، حتی پیش از اینکه سنایی دیوان خود را ترتیب دهد، تألیف کرده است. پس از غزالی نیز نویسندگان دیگر به این کار دست زده اند، بعضی از آنها مانند غزالی به نثر و بعضی به نظم. مثلاً تمهیدات و نامه های عین القضاة همدانی و لمعات عراقی جزو آثاری است که در تبیین حکمت ذوقی و افق فکری شعر فارسی به نثر نوشته شده، و مثنویهای عطار و گلشن راز شبستری آثاری است که در همین باره به نظم گفته شده است.^۹

برای بازشناسی حکمت ذوقی و افق مشترك شاعران فارسی زبان، ما نه تنها از اشعار شعرا بلکه از آثاری که درباره این اشعار و در شرح حکمت ذوقی تصنیف

(۹) آثار منظوم این نویسندگان، مثلاً گلشن راز شبستری، را نباید با اشعاری که عین آن تجربه را بیان می کند اشتباه کرد. گلشن راز اثری است در ردیف سوانح و لمعات، ولی به نظم. این آثار چه به نظم باشد و چه به نثر درباره حکمتی است که اساس شعر (غزلیات و رباعیات و قصاید و دوبیتی های عاشقانه) را تشکیل می دهد. حتی خود سوانح را نیز بعداً به نظم در آورده اند و کنوزالاسرار و رموزالاحرار نامیده اند (درباره این رساله رجوع کنید به مقدمه نگارنده بر سوانح، ص ۲۴) و فرق آنها فقط در صورت آنهاست. همین فرق را می توان میان مثنویهای عطار و غزلیات و قصاید او قائل شد.

شده است می‌توانیم استفاده کنیم. درواقع کاری که ما در این بازشناسی باید انجام دهیم ادامه همان راهی است که متفکرانی چون احمد غزالی و عین‌القضاة و عطار (در مثنویهای خود) و عراقی (در لمعات) و شبستری (در گلشن راز) پیموده‌اند. ما به کمک این آثار است که می‌توانیم به تدوین اصول و مبادی حکمت ذوقی در شعر اصیل فارسی بپردازیم.^{۱۰} و در این میان، سوانح شاهکاری است که بیش از هر اثر دیگر می‌تواند به ما کمک کند. لذا در اینجا ما با استفاده از سوانح سعی می‌کنیم حقیقت رندی حافظ را مشاهده کنیم.

درجات عشق و مراتب وجودی انسان

سوانح احمد غزالی گزارشی است از تفکراتی که در بستر تجربه ذوقی ایرانی در عالم جان بر دل مصنف وارد شده است و محور این تفکرات قلبی عشق است. این اثر در هنگامی تصنیف شده است که اصحاب حکمت ذوقی ایران هنوز کاملاً زبان خاص خود را، یعنی زبان شعر فارسی را، اختیار نکرده بودند - هنوز حافظ و عراقی و سیف فرغانی و مولوی و عطار و حتی می‌توان گفت سنایی در صحنه کار ظاهر نشده بودند. غزالی سوانح را به نثر نوشت زیرا شعر فارسی هنوز کاملاً مقدس نشده بود. اما در عین حال که غزالی از نثر استفاده می‌کند، ابیاتی هم به فارسی (به استثنای هفت بیت عربی) از خود یا از دیگران نقل می‌کند، و جالب اینجاست که این عمل خود را توجیه می‌کند و می‌گوید غرض او این است که خواننده بتواند «به معانی این ابیات تمثل سازد».^{۱۱} این تمثل‌سازی در حقیقت آغاز اشعار عاشقانه و صوفیانه فارسی است. ابیات سوانح مرحله‌ای را نشان می‌دهد که شعر فارسی به عنوان تمثل به کار می‌رود.

(۱۰) تدوین این حکمت ذوقی شبیه کاری است که ارسطو در مورد منطق انجام داده است. ارسطو قواعدی را تدوین و تبویب کرد که قواعد فکر بود و پیش از او نیز متفکران یونانی آنها را کم و بیش رعایت می‌کردند. حکمت ذوقی ایرانی نیز چیزی نیست که ما بخواهیم آن را بسازیم. این حکمت وجود داشته است و حضور آن را در اشعار شعرائی چون حافظ می‌توان بخوبی احساس کرد. کاری که ما باید بکنیم بازشناسی این حکمت (از راه مفاهیم) است. خود این حکمت معنوی است (نه مفهومی) اما بازشناسی ما ناچار مفهومی خواهد بود.

(۱۱) احمد غزالی، سوانح، به تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران، ۱۳۵۹، ص ۱.

همین تمثّل سازی است که ساحت‌های دوگانه معنی را که شرح دادیم برای شعر فارسی پدید آورده است. غزالی در مطالب منشور خود مطالبی را با اصطلاحات و معانی خاص به کار می‌برد و هنگام بیان این مطالب منشور یکی دوربایی هم ذکر می‌کند که در آنها همان معانی با الفاظ دیگر بیان شده است. الفاظی که در زبان طبیعی و متداول معانی دیگری دارند. این الفاظ را ما بعدها در اشعار شعرای خود، از جمله حافظ، به وفور ملاحظه می‌کنیم. الفاظی چون جام جهان‌نما، آیینۀ اسکندر، می و مستی و کوی خرابات و خراباتی و قلندر و عیار همه در سوانح آمده است، آن هم نه به استقلال بلکه به عنوان تمثّل. معنای اصلی چیزی است که در مطالب منشور آمده است. همین معانی است که بعداً ساحت مینوی و ژرف ساخت اشعار یا درو معنی الفاظ را تشکیل می‌دهد.

در اینجا ما سعی می‌کنیم مطالبی را که غزالی درباره معنایی که شعرای بعدی، از جمله حافظ، با لفظ رندی بیان کرده‌اند بررسی کنیم و سپس همین معانی را با توجه به ابیاتی که نقل شده است در نظر می‌گیریم. ما در اینجا يك نمونه بارز از ساحت‌های دوگانه معنایی را، قبل از اینکه این دو ساحت در زبان شعر کاملاً تثبیت شود، مشاهده و مطالعه می‌کنیم.

چیزی که ما در سوانح به دنبال آنیم رند است. اما واژه رند و رندی در سوانح نیامده است. رند و رندی در قرن‌های هفتم و هشتم، و در شعر حافظ، و پیش از او خواجه، است که به عنوان يك واژه کلیدی در غزل عاشقانه فارسی ظهور می‌کند. نیامدن واژه‌های رند و رندی در سوانح نه بدین معنی است که درو معنی رندی هنوز شناخته نشده بود. ما این درو معنی را در این اثر ملاحظه می‌کنیم، در همانجا که غزالی از واژه‌های همخانواده رندی مانند قلندر و عیار استفاده کرده است، و این در جایی است که مصنف خواسته است از عشق در مرتبه عاشقی سخن گوید. برای اینکه این مرتبه را بشناسیم لازم است نگاهی به درجات و مراتب عشق بطور کلی بیفکنیم.

عشق، یا به تعبیر قرآنی حُبّ، در حکمت ذوقی ایران که موضوع سخن غزالی در سوانح است، گوهری است که همراه جان یا روح به سرای وجود آمده، و لذا جان آدمی همواره مبتلای عشق بوده است. روح انسان از روز ازل داغ عشق داشته است، و همین معنی خود اساس حرکت او بوده است:

با عشق روان شد از عدم مرکب ما روشن ز چراغ وصل دایم شب ما
زان می که حرام نیست در مذهب ما تا باز عدم خشک نیابی لب ما^{۱۲}

عشقی که از ازل با روح همراه شده است، در درون دل پنهان گشته است. پس انسان در این عالم فطرتاً عاشق است و کاری که بر عهده اوست جد و جهد برای ظهور بخشیدن به عاشقی خود است. عشق جرقه‌ای است که باید شعله‌ور گردد و سراسر وجود آدمی را دربرگیرد. داستان این ظهور و شعله‌وری داستان عاشقی انسان است که خود موضوع اصلی کتاب سوانح و همچنین اشعار شعرای بزرگ ما از جمله حافظ است.

ظهور عشق در انسان یکباره انجام نمی‌گیرد. عشق شدت و ضعف دارد و این شدت و ضعف ملازم مرتبه وجودی روح است. در پایین‌ترین درجه که آتش عشق هنوز در جان شعله‌ور نشده است، انسان اسیر عالم خلق یا سرای ملک است. در این مرتبه عشق کاملاً پوشیده است، و لذا روح انسان را عاشق نمی‌خوانند. عاشقی از لحظه‌ای آغاز می‌شود که عشق از پرده بیرون آید، و این وقتی است که روح انسان سرای ملک و عالم خلق را که نازلترین مرتبه وجود است ترك کند و قدم به ساحت برتر که عالم ملکوت است گذارد. این نخستین مرحله از مراحل کمال عشق است و از اینجا است که آدمی سزاوار عنوان عاشقی می‌گردد. این مرحله را چگونه می‌توان طی کرد؟

سؤال فوق را به طرق مختلف و با استفاده از اصطلاحات و مفاهیم گوناگون فلسفی و کلامی و صوفیانه می‌توان پاسخ داد. اما پاسخی که مطلوب و منظور ماست پاسخ احمد غزالی است در متن حکمت ذوقی و افق مشترك شعرای فارسی‌زبان. غزالی در پاسخ به این پرسش از يك واژه خاص که در زبان شعر فارسی هم وارد شده است استفاده می‌کند و آن واژه «ملاّت» است. چیزی که روح را از مرتبه عالم خلق فراتر می‌برد ملاّت یا سرزنش خلق است که در حق انسان می‌کنند، و این ملاّت خود از پرتو غیرت معشوق نصیب او می‌شود. ملاّت، بنابراین، آغاز کار عشق است. تا پیش از آن روح مستغرق خلق است و از هر طرف پیوندی با خلق دارد. در این مرتبه روح در نهایت دوری از معشوق

است. اما همینکه صمصام غیرت معشوق از نیام به در آید، و پیوندهای انسان را با عالم خلق یکی پس از دیگری قطع کند، روح قدم به قدم از عالم خلق دورتر و به معشوق نزدیکتر می‌گردد. این تعالی جستن از عالم خلق و سرای مُلک را که از برکت ملامت خلق نصیب انسان می‌شود اصطلاحاً «یگانگی» یا «تفرید» می‌نامند. عین سخنان غزالی در این باب چنین است:

ملامت خلقِ پُرای آن بود تا اگر يك سر موی از درون او بیرون می‌نگرد یا از بیرون متنفسی دارد یا متعلقی منقطع شود - چنانکه غنیمت او از درون بود هزیمتش هم آنجا بود. اعوذ بك منك. شبع و جوعش از آنجا بود. اجوع یوماً و اشبع یوماً. بیرون کاری ندارد.^{۱۳}

پس از اینکه پیوند عاشق با خلق بکلی قطع شد و به مقام تفرید رسید، عاشق سر و کارش با معشوق می‌افتد. در اینجا است که معشوق شاهد او می‌شود و عاشق به نظر بازی در صورت معشوق می‌پردازد.

این مقام هر چند مقامی است عالی، ولیکن هنوز مرحله کمالِ عشق نیست. عاشق، هر چند از قید اغیار خلاص شده و به معشوق نزدیک شده است، هنوز به وصال معشوق نرسیده است. چیزی که در این مقام مانع وصال است وجود خود عاشق است. به عبارت دیگر، در این مقام که مرتبه عاشقی نام دارد، معشوقی است و عاشقی، و لذا مرتبه عاشقی دویی است، و عاشق به تعبیر شعرا پای بند مذهبِ گبری است. در اینجا برای اینکه حجاب خودی عاشق نیز از میان برداشته شود، بار دیگر صمصام ملامت باید از نیام به در آید. این ملامت که پیوند عشق را با خودیِ خود قطع می‌کند صمصام غیرت وقت است. پس بار دیگر:

ملامت بانگ بر سلامت زند. رویش از خود بگرداند. در حق خود ملامتی گردد.^{۱۴}

بدین ترتیب است که عاشق از اهریمن خودی خلاص می‌یابد؛ روی از خود

(۱۳) احمد غزالی، سوانح، فصل ۴، ص ۹.

(۱۴) همانجا.

می گرداند و به معشوق می آورد. و این مرتبه معشوقی است در عشق. مرتبه معشوقی اگرچه ورای مرتبه عاشقی است و مقامی است که به ندرت کسی بدان اصل می شود، باز در حکمت دینی و ذوقی ما کمال کمال عشق نیست. کمال کمال عشق مرتبه توحید است و آن هنگامی تحقق می یابد که حتی مرتبه معشوقی هم پشت سر گذاشته شود:

پس يك بار ديگر غيرت عشق بتابد و رویش [= روی عاشق] از معشوق بگرداند، زیرا که به طمع معشوق از خود برخاسته است. داغ بر طمع او نهد - نه خلق و نه خود و نه معشوق. تجرید بکمال بر تفرید عشق تأید، توحید او را و او خود هم توحید را بود. در او غیری را گنجایش نبود.^{۱۵}

این بود مراتب سه گانه عشق که در اینجا به اجمال بیان کردیم. مرتبه اول مرتبه عاشقی است که ورای عالم خلق است و مرتبه دوم مرتبه معشوقی که ورای دویی است، و مرتبه سوم مرتبه عشق و مقام توحید است. حال برای اینکه خصوصیات این مراتب را از راه تمثیل روشن سازیم و جایگاه رند و حالات و صفات و به قول حافظ هنرهای او را بشناسیم، باید ببینیم ابیاتی که احمد غزالی نقل کرده است چیست.

غزالی در خصوص مرتبه عاشقی - مرتبه ای که از پرتو ملامت خلق پدید می آید - دوربای فوق العاده مهم نقل می کند. این دوربای جزو نخستین اشعار صوفیانه شعر فارسی است که در قرن پنجم سروده شده و الفاظ و اصطلاحات و مضامین آنها همه بعدها در اشعار شعرای ما به کرات آمده است. رباعی اول می گوید:

این کوی ملامت است و میدان هلاک وین راه مقامان بازنده پاک
مردی باید قلندری دامن چاک تا برگردد عیاروار و ناباک^{۱۶}

چنانکه ملاحظه می شود، مرحله عبور از عالم خلق به مرتبه عاشقی کوی ملامت و میدان هلاک خوانده شده است. همان طور که گفته شد، در مراحل بعدی

(۱۵) احمد غزالی، سوانح، فصل ۴، ص ۹.

(۱۶) همانجا.

نیز ملامت است که پیوند عاشق را با خود و سپس صورت معشوق قطع می کند. اما در اینجا به دلیل اینکه تیر ملامت از کمان خلق به سوی عاشق رها شده، و عالم خلق عالم تعدد و کثرت است، لذا این مرحله را کوی ملامت و میدان هلاک نامیده است، و بدین نحو به وسعت دامنه ملامت اشاره کرده است. مبارز این میدان نیز مقامر خوانده شده است، مقامری که پاکباز است. حتی يك سر مو نیز نباید میان عاشق با خلق پیوند باشد. این مبارز همچنین باید دلیر و مرد باشد، و از ملامت خلق به هیچ وجه نهراسد و با چابکی از این مرحله عبور کند. قلندری باشد دامن چاك. نام و ننگ نشناسد و همچون عیاران از هیچ چیز باکی به دل راه ندهد. در رباعی اول، شاعر بطور کلی درباره عبور از عالم خلق و ورود به کوی ملامت و شرایط مردی که قدم در این راه می گذارد سخن می گوید، ولی در رباعی دیگر شاعر خود همان کسی است که قصد چنین کاری را در سر دارد. وی در اینجا از حال خود و مبدأ و مقصد حرکت خود سخن می گوید:

بِل تا بدردن بوسستم همه پاك از بهر توای یار عیار چالاک
در عشق یگانه باش و از خلق چه باك معشوق ترا و بر سر عالم خاك

در این ابیات شاعر خطاب به خود می گوید بگذار تا کوس رسوایی مرا بر سر بازار خلق بزنند. مراد عاشق معشوق است، و لازمه رسیدن به مراد فرد شدن یعنی گذشت از عالم خلق است.

ابیاتی که نقل کردیم همه درباره نخستین مرتبه عشق است. مرتبه دوم، که عاشق در حق خود ملامتی می گردد و «رَبَّنَا ظَلَمْنَا» می گوید، مرتبه ای است که عاشق می خواهد از دویی فراتر رود و پیوند خود را با خودی خود قطع کند. در این باره، متأسفانه سخن غزالی موجزتر از همیشه است و هیچ بیتی را نقل نکرده است. ولی درباره آخرین مرتبه، یعنی گذشت از صورت معشوق و استغراق کامل در بحر عشق، می گوید:

چون از تو بجز عشق نجویم به جهان هجران و وصال تو مرا شد یکسان
بی عشق تو بودم ندارد سامان خواهی تو وصال جوی و خواهی هجران

مراتبی که در اینجا شرح داده شد، منازل اصلی در طریق عشق است. در هر يك از این منازل، عاشق حالات مختلفی پیدا می کند و به صفات گوناگونی متصف

می‌گردد. این حالات و صفات را احمد غزالی در فصول دیگر سوانح بیان کرده است و ما هنگام بررسی حالات و صفات و هنرهای رند به بعضی از آنها اشاره خواهیم کرد. اما در اینجا ابتدا باید ببینیم رند حافظ در کدام يك از این منازل است و مرتبه وجودی او چیست.

مرتبه رندی در عشق

پیشتر گفتیم که ذات رندی عشق است، و اضافه کردیم که این نام به مرتبه ذات عشق که مقام توحید است اطلاق نمی‌شود، بلکه مرتبه‌ای است که مرغ عشق از آشیان خود فرود آمده و همسفر روح گشته است. بنابر طرحی که غزالی از درجات و مراتب عشق ترسیم کرده است، مقام رندی مقامی است که روح از عالم خلق و سرای ملك بیرون آمده ولی هنوز به نهایت راه یعنی به حقیقت عشق و مقام توحید نرسیده است. در واقع، رند با ملاحظه اوصافی که حافظ به او نسبت می‌دهد، حتی به مرتبه معشوقی هم نرسیده است. رند هنوز در مرتبه دویی است و مذهب او گبری است. او از عالم کثرت و از عالم خلق بیرون آمده و عاشق شده، ولی هنوز در معشوق فانی نشده است. پس رندی مرتبه عاشقی است. این نکته را از راه مقایسه سخنان حافظ با سخنان غزالی، بخصوص مضامینی که در ابیات سوانح بیان شده است، می‌توان دریافت.

غزالی وقتی می‌خواست عبور روح از عالم خلق به مرتبه عاشقی را بیان کند از مفهوم ملامت استفاده کرد و ملامت را به تیغی مانند کرد که پیوند روح را با عالم خلق قطع می‌کرد. این قطع پیوند دقیقاً محور يك دسته از اوصافی است که درباره عاشقی روح بیان می‌شود. همین اوصاف را نیز حافظ درباره رند بیان می‌کند. در بیتی که قبلاً از حافظ نقل کردیم دیدیم که او رند را عالم سوز خواند، و این عالم سوزی را نیز به معنای ترك مصلحت بینی و صلاح اندیشی و تدبیر و تأمل در کار ملك در نظر گرفت. صفت عالم سوزی با صفت پاکبازی که غزالی به مقامر نسبت داده است کاملاً منطبق است. علاوه بر این، هم غزالی و هم حافظ، از يك نام مشترك دیگر برای عاشق استفاده می‌کنند و آن قلندر و قلندری است. مقامر غزالی یا رند حافظ، قلندری است دامن چاك، بی باك و بی اعتنا به نام و ننگ. مرید راه عشق نباید فکر بدنامی کند. به اعتبار همین نام است که حافظ در حق

رند خود می گوید: «دامنی گر چاك شد در عالم رندی چه باك». بنابراین، همان معانی را که غزالی در وصف عاشق ذکر می کند و همان مضامین و حتی الفاظی را که از راه تمثیل به کار می برد، حافظ نیز دقیقاً در نظر می گیرد، و تنها کاری که حافظ می کند این است که همه این معانی و همه این مضامین را بر دوش يك واژه و يك نام حمل می کند و آن «رند» است.

علت اینکه غزالی از نام رند استفاده نکرده و حافظ این همه بر آن تأکید کرده است موضوعی است که به معنای رند در ساحت بیرونی یا روساخت زبان مربوط می شود. درون معنی رندی از چند قرن پیش از حافظ در حکمت ذوقی ایران پدید آمده بود و این معنی خود یکی از معانی اصلی در افق مشترك شعرای فارسی زبان گشته بود. اما همین معنی را شعرا بر حسب مقتضیات زمانه و اوضاع اجتماعی خود به صور گوناگون بیان کردند و هر يك بر نامی خاص در زبان طبیعی تأکید نمودند. مثلاً تأکید عطار بیشتر بر «دیوانه» بود چنانکه تأکید حافظ بر «رند». این تأکید مربوط به حکمت ذوقی و ساحت درونی و ژرف ساخت زبان نبود، بلکه مربوط به جنبه اجتماعی و ساحت بیرونی و روساخت زبان بود. برای اینکه ما این جنبه را بهتر بشناسیم لازم است يك نام مهم دیگر را در زبان حافظ مطالعه کنیم و آن «زاهد» است، نامی که همانند «رند» دارای دو وجه معنایی است.

[نشر دانش، سال ۸، شماره ۶]

(مهر و آبان ۱۳۴۷)

رندی حافظ (۲)

زهد و رندی

«زهد» و «زاهد» همانند «رندی» و «رند» از واژه‌های کلیدی شعر حافظ و بطور کلی شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی است. زهد و رندی یا زاهد و رند در بعضی از غزلهای حافظ در کنار هم ظاهر می‌شوند، و حتی در جاهایی هم که فقط یکی از آنها ظاهر می‌شود، غالباً سایه دیگری هم دیده می‌شود. علت این امر نسبت خاصی است که میان معانی زهد و رندی وجود دارد، و در حقیقت از راه شناخت همین نسبت است که می‌توان به ماهیت این دو پی برد.

در بخش اول، وقتی خواستیم در معنای رند و رندی تحقیق کنیم، ابتدا برونمعنی آن را بررسی کردیم و سپس به مشاهده درونمعنی پرداختیم. این ترتیب دقیقاً با سیر معنایی واژه رند در تاریخ زبان فارسی مطابقت داشت. رند واژه‌ای بوده است در زبان طبیعی، و معنای اصلی آن کم و بیش همان چیزی است که ما به عنوان برونمعنی شرح دادیم. درونمعنی این واژه معنایی بوده است که در شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی از قرن پنجم به بعد تکوین یافته است. اما در مورد واژه زهد چنین چیزی رخ نداده است. زهد و زاهد واژه‌هایی نیستند که شاعران معنای جدیدی به آنها داده باشند. البته، زهد نیز هم دارای برونمعنی است و هم دارای

درومنعی. اما تفاوتی که میان درومنعی و برومنعی رندی بود بین درومنعی و برومنعی زهد نیست. در واقع درومنعی و برومنعی زهد و زاهد اساساً فرقی با هم ندارند. این مطلب خود یکی از نکات مهم و باریک در زبان شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی، از جمله شعر حافظ است، و سزاوار است که ما آن را در اینجا توضیح دهیم. توضیح این مطلب ما را به یک بحث کلی دیگر دربارهٔ واژه‌های تحقیرآمیز و واژه‌های تحسین‌آمیز در زبان شعر هدایت می‌کند.

واژه‌های تحقیرآمیز و واژه‌های تحسین‌آمیز

یکی از بدیهی‌ترین چیزهایی که دربارهٔ خصلت زبان شعر می‌توان گفت جنبهٔ ارزشی واژه‌هایی است که شاعر در آن به کار می‌برد، بخصوص واژه‌های کلیدی. شاعر گاهی واژه‌های خود را با همان ارزشی که در زبان طبیعی و معمولی به آنها داده شده است به کار می‌برد، و گاهی هم ارزش آنها را تغییر می‌دهد. مثلاً واژه‌های «رندی» و «دیوانگی» در زبان طبیعی دارای ارزش منفی است، ولی شاعران ما این ارزش را تغییر داده و از آنها واژه‌های مثبتی ساخته‌اند. این تغییر ارزش در مورد واژه‌های زهد و زاهد هم پیش می‌آید. اما فرایند تغییر ارزش واژه‌های رندی و دیوانگی با فرایند تغییر ارزش زهد یکسان نیست. ببینیم چرا. بطور کلی واژه‌های کلیدی و ارزشی شعر عاشقانه - صوفیانه را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی واژه‌های تحقیرآمیز و دیگر واژه‌های تحسین‌آمیز، یا واژه‌های دارای بار منفی و واژه‌های دارای بار مثبت. این ارزشگذاری در جامعهٔ قدیم ما که جامعه‌ای دینی بوده است بر اساس ملاک دین و ارزشهای اخلاق دینی انجام می‌گرفته است. البته، در زبان طبیعی هم دودسته واژه وجود دارد، که آنها نیز بر اساس همین ملاک ارزشگذاری شده است. بنابراین، ملاک ارزشگذاری واژه‌ها، چه در زبان طبیعی و چه در زبان شعر، دین و احکام اخلاقی و دینی بوده است.

اگرچه ملاک ارزشگذاری واژه‌ها، هم در زبان طبیعی و هم در زبان شعر، دین و احکام اخلاقی و دینی بوده است، ارزشهایی که شاعر به واژه‌های خود می‌داده است با ارزشهایی که جامعه عادتاً به آنها می‌داده فرق داشته است. امروزه به دلیل تأثیر نحلّه‌ها و مذاهب غیردینی و «لانیك» غرب، بسیاری از مفسران اشعار

حافظ پنداشته‌اند که تفاوت ارزشگذاری در زبان طبیعی و در زبان شعر معلول تغییر ملاک بوده است. مثلاً ارزشی که حافظ برای واژه رند قائل شده است مثبت است، در حالی که در زبان طبیعی رند واژه‌ای است منفی. در تبیین این تفاوت ارزشگذاری، مفسران مزبور گفته‌اند که حافظ با تحسین رندی در واقع علیه ارزشهای رایج و متداول جامعه دینی خود طغیان کرده است و به خیال ایشان همان راهی را رفته است که منتقدان اروپایی در عصر روشنگری در پیش گرفتند و در صدد برآمدند تا ارزشهای اخلاقی و زهدگرایانه جامعه مسیحی را دگرگون سازند. این نوع برداشت یکی از اشتباهات عمده حافظ پژوهان معاصر است. حافظ پژوهان مزبور در واقع دانسته یا ندانسته ملاکهای جدید خود را بر حافظ و شاعران دیگر، بخصوص خیام، تحمیل کرده‌اند و انتقادهای این شاعران به ارزشهای اخلاقی جامعه خود را بر اساس اخلاق غیردینی («لائیک») سنجیده‌اند.^۱ برای رفع این اشتباه ما باید مطابق روش پدیدارشناسی، دیدگاه «لائیک» جامعه جدید و نظام ارزشی آن را کنار بگذاریم، و سعی کنیم علت تفاوت ارزشگذاری شاعران را در متن جامعه ایشان و در افق فکری شاعران جستجو کنیم.

جامعه قدیم ما جامعه‌ای بوده است کاملاً دینی، و شعر شاعرانی چون حافظ دقیقاً برخاسته از معتقدات و اخلاق دینی این جامعه بوده است. شاعران ما نه تنها با اخلاق دینی جامعه خود بیگانه نبودند، بلکه در حقیقت پیشتازان اخلاقی جامعه خود بودند. ملاک ایشان در ارزشگذاری مفاهیم و معانی اخلاقی همان ملاکی بود که جامعه به کار می‌برد، یعنی ملاک دین. ارزش واژه‌ها را نیز بر اساس ملاک دینی و اخلاقی می‌سنجیدند. چیزی که هست این ملاک را شاعران مزبور از نظرگاه دیگری به کار می‌بردند، و این جان کلام است. ملاک ایشان با دیگران فرقی نداشت، بلکه نظرگاه ایشان فرق داشت. همین اختلاف نظر گاه بود که موجب می‌شد حکم شاعر در مورد ارزش واژه‌ها با حکم عادی و متداول جامعه فرق داشته باشد. مثلاً ارزشی که جامعه بر اساس ملاک دین در حق واژه‌های رند و

(۱) این مطلب در مورد آن دسته از اشعار این شاعران که حاکی از حیرت است نیز صدق می‌کند. «حیرت» شاعران عارف و حکیم ما حیرتی بوده است دینی، مسبوق به ایمان، در حالی که مفهوم حیرت نزد مفسران جدید مفهومی است فلسفی مبتنی بر مذهب «لادری» (agnosticism) و شکاکیت.

رندی و خرابات و می و مستی قائل می شد منفی بود. این ملاک را نویسندگان در زبان طبیعی از نظرگاه عادی شرعی خود که ما آن را «نظرگاه عقلی» می نامیم به کار می بردند. شاعر نیز همین ملاک دینی را به کار می برد، اما از يك نظرگاه دیگر که ما آن را «نظرگاه قلبی» می نامیم. نظرگاه قلبی موجب می شد که حکم دیگری در مورد ارزش این واژه ها صادر گردد. پس برای اینکه علت تفاوت ارزشگذاری واژه ها را در زبان طبیعی و در زبان شعر بشناسیم باید نظرگاه عقلی و قلبی را مورد بررسی قرار دهیم.

نظرگاه عقلی و نظرگاه قلبی در ارزشگذاری

برای اینکه این دو نظرگاه را بشناسیم لازم است ابتدا نگاهی به نظام ارزشی واژه ها در این دو زبان بیفکنیم. در زبان طبیعی، ما دو دسته واژه داریم که یکی تحقیرآمیز و منفی است و دیگری تحسین آمیز و مثبت. واژه های دسته اول را ما واژه های خراباتی می نامیم، و واژه های دسته دوم را واژه های پارسایانه. معروفترین واژه های خراباتی عبارتند از خرابات و خراباتی، رند و رندی، مقامر و قلاش و دیوانه، بت و بتخانه و بت پرست، کفر و کافر، می و میخانه، مغ و مغبچه و پیر مغان، ساقی و شاهد و مطرب. واژه های معروف پارسایانه نیز عبارتند از زاهد و زهد، صوفی و شیخ و واعظ، تقوا و نماز و عاقلی و دین، مسجد و محراب. در زبان طبیعی، معانی واژه های پارسایانه مقبول و پسندیده است به دلیل اینکه انسان را به غایت دینداری و خداپرستی نزدیک می کند. در همین زبان، معانی واژه های خراباتی مردود و ناپسند است به دلیل اینکه انسان را از خداپرستی دور می سازد و اسیر شهوات نفس و امیال دنیوی می کند.

اما شاعر با این واژه ها چه می کند؟ همان طور که می دانیم وی دقیقاً عکس این کار را در ارزشگذاری واژه ها انجام می دهد، یعنی واژه های خراباتی را به صورتی تحسین آمیز و پسندیده و با ارزشی مثبت به کار می برد، و واژه های پارسایانه را به صورتی تحقیرآمیز و ناپسند و با ارزشی منفی. البته، شاعر از نظام ارزشگذاری زبان طبیعی غافل نیست. او دقیقاً می داند که کاری که می کند خلاف امده عادت است. درواقع، لطف و ظرافت سخن او در این است که شعر او میدانی است که این دو نظام ارزشی در آن به مبارزه برمی خیزند و یکی دیگری را بر زمین می زند.

در زبان شعر، سایه نظام ارزشگذاری زبان طبیعی دیده می‌شود؛ ولی همین نظام ارزشی همراه با واژه‌های مقبول و پسندیده، یعنی واژه‌های پارسایانه، مغلوب، نظام ارزشگذاری شاعر می‌شود. نظام ارزشگذاری زبان طبیعی نظامی است متعلق به روساخت زبان شعر، و نظام ارزشگذاری شاعر نظامی است حاکم بر ژرف ساخت زبان شعر. در روساخت، شاعر واژه‌های خراباتی و واژه‌های پارسایانه را تا حدودی به همان معنی که در زبان طبیعی به کار می‌رود در نظر می‌گیرد، و لذا نظام ارزشگذاری عقلی را همراه آن وارد زبان خود می‌سازد. اما، در عین حال، در ژرف ساخت، با دگرگون کردن معانی، نظام ارزشگذاری عقلی را هم ویران می‌کند و نظام جدیدی را جایگزین آن می‌سازد. و بدین ترتیب بر و نمعنی واژه‌ها در روساخت تا حدودی حفظ می‌شود ولی ارزشها همه تابع ارزشهای جدید می‌شود که از معانی درونی برخاسته است. این معانی درونی چگونه وارد زبان شعر شد؟ زبان شعر عاشقانه و مقدس فارسی، همان طور که قبلاً گفته شد، زبانی است که عرفا و حکمای الهی برای بیان تجربه ذوقی خود از قرن پنجم به بعد بتدریج پدید آوردند. ساخت این تجربه ذوقی مرتبه‌ای بود و رای عالم مُلک. معانی که عارف حکیم می‌خواست بیان کند معانی بود که زبان طبیعی ظرفیت بیان آنها را نداشت. البته، تجربه او تجربه‌ای بود دینی و در زبان طبیعی نیز واژه‌های دینی وجود داشت، همان واژه‌هایی که ما واژه‌های پارسایانه نامیدیم. اما این واژه‌های پارسایانه مقصود حکمای ذوقی را بر نمی‌آورد، چه معانی آنها چیزی بود که این حکما در تجربه خود از آن گذشته بودند. آنها می‌خواستند همین گذشت و تعالی را بیان کنند. به عبارت دیگر، معانی دینی در زبان طبیعی همه مربوط به عالم مُلک بود و حکمای ما در تجربه خود دقیقاً از این عالم فراتر رفته بودند. پس آنها واژه‌هایی را می‌خواستند که معانی و رای معانی دینی در زبان طبیعی را بیان کند. در این میان، تنها يك دسته واژه بود که معانی آنها از لحاظ ارزشی بیرون از دایره دین و شرع بود و آن همان واژه‌های خراباتی بود^۲. و اینجا بود که حکمای مزبور

۲) واژه‌های خراباتی، از قبیل خرابات و خراباتی، باده و مستی و جام، ساقی و شاهد فقط يك دسته از واژه‌هایی است که حکمای شاعر وارد زبان خود کردند. يك دسته دیگر از واژه‌هایی که با معانی جدید وارد این زبان شد اسامی اعضای بدن معشوق، مانند زلف و خد و خال و چشم و ابرو، بود. این معانی ←

دست به يك عمل ظریف و شجاعانه زدند و همان الفاظی را که متدینان پارسا از دایره تدین بیرون رانده بودند اختیار کردند تا به وسیله آنها معانی را که بیرون از تدین عوام (ولی والاتر از آن) بود بیان کنند، و بدین ترتیب واژه‌های خراباتی از زبان طبیعی وارد زبان عاشقانه و مقدس عرفا و حکمای ذوقی شد. صورتی هم که مناسب این تحول معنایی و این بیان جدید از تجربه ذوقی و دینی ایرانیان بود شعر بود، شعر فارسی.^۳

ورود واژه‌های خراباتی به زبان شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی نتیجه تغییرى بود که در معانی آنها ایجاد شد. همین تغییر معنی سبب شد که ارزش این واژه‌ها نیز بکلی دگرگون شود. جایگاه معانی قبلی این واژه‌ها در زبان طبیعی مادون دایره واژگان دینی بود و لذا ارزش آنها از لحاظ دینی و اخلاقی منفی بود. اما معانی جدید آنها در زبان شعر مافوق دایره واژگان دینی بود و لذا ارزش آنها از لحاظ دینی و اخلاقی مثبت شد.

این دو ارزش در هر دو زبان نسبی بود.^۴ در زبان طبیعی واژه‌های خراباتی

→ مربوط به هنر نظر بازی و شاهد بازی رند می‌شود؛ و چون همه آنها مربوط به شاهد و ساقی است لذا، به يك معنی، آنها را نیز می‌توان جزو واژه‌های خراباتی به شمار آورد. (۳) علت اینکه حکما و عرفای ما به شعر فارسی روی آوردند خود مسئله پیچیده‌ای است و محتاج به مطالعه. اینکه آنها توانستند واژه‌های خراباتی را با معانی جدید و ارزش جدید به کار برند، از يك لحاظ بی سابقه بود و از لحاظ دیگر مسبوق به سابقه. تغییر دادن معانی واژه‌ها کاری بود بی سابقه. اما شاعران فارسی گو قبلا هم تغییری در ارزشگذاری پدید آورده بودند و واژه‌های خراباتی، مثل می و مستی و باده گساری، را با ارزش مثبت به کار می‌بردند. این ارزشگذاری بر اساس ملاک غیردینی (profane) بود. به هر حال، همین ارزشگذاری شاعرانه (ولی با ملاک غیردینی) بود که به حکما و عرفای شاعر و صوفی ایرانی اجازه داد تا بتوانند آنها نیز ارزش واژه‌ها را بر اساس ملاک دینی ولی از نظر گاهی دیگر تغییر دهند.

(۴) آقای دکتر منوچهر مرتضوی در کتاب مکتب حافظ (چاپ دوم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۵، صفحه ۴۲۴ تا ۴۳۸) کلمات و مصطلحات اشعار حافظ را از لحاظ ارزشی که شاعر به آنها داده است بطور کلی به دو دسته مقبول و مردود و سپس هر يك از آنها را نیز به چند قسم فرعی تقسیم کرده است. نگارنده با تقسیم دوگانه آقای دکتر مرتضوی موافق است، اما به کار بردن عنوان «منفور و مردود» را در مورد کلمات «منفی» شایسته نمی‌داند. درست است که حافظ از صلاح و تقوا و زهد و شریعت و امثال اینها انتقاد می‌کند، ولی این انتقاد به منظور گذشت و تعالی از این معانی است. حافظ از تقوا و زهد و شریعت نفرت نداشته و آنها را بطور مطلق مردود نمی‌دانسته است. درواقع، ارزش این واژه‌ها نسبی است نه مطلق؛ و اگر ما تقوا و زهد را با بی‌تقوایی و فساد اخلاقی و هرزگی مقایسه کنیم، ارزش آنها نزد

نسبت به واژه‌های پارسایانه سنجیده می‌شد و ارزش منفی پیدا می‌کرد. در زبان شعر نیز این واژه‌ها با معانی جدیدی که به آنها داده شد باز با همان واژه‌های پارسایانه سنجیده می‌شد و ارزش مثبت به آنها داده می‌شد. بنابراین، در هر دو زبان، زبان طبیعی و زبان شعر، واژگانی که واژه‌های خراباتی با آنها سنجیده می‌شد ثابت بود، هم در لفظ و هم در معنی. تغییر فقط در معانی واژه‌های خراباتی داده می‌شد، و به دلیل این تغییر معنایی، ارزش واژه‌ها نیز تغییر می‌کرد. واژه‌های پارسایانه هم تغییر ارزش می‌دادند، اما نه به دلیل تغییر معانی خود آنها بلکه به دلیل تغییر معنایی واژه‌های خراباتی. بنابراین، ارزش واژه‌ها در هر حال نسبی بود. در نظرگاه عقلی، واژه‌های پارسایانه مافوق واژه‌های خراباتی بودند و لذا جنبه تحسین آمیز و پسندیده داشتند؛ اما در نظرگاه قلبی شاعران، واژه‌های پارسایانه مادون واژه‌های خراباتی قرار می‌گرفتند و لذا واژه‌های پارسایانه تحقیر آمیز می‌شد و واژه‌های خراباتی تحسین آمیز^۵.

اختلاف ارزشگذاری را در زبان طبیعی و زبان شعر، که معلول نظرگاههای مختلف بود، ملاحظه کردیم. این دو نظرگاه، یکی متعلق به عالم مُلک بود و دیگری متعلق به عالم عشق و عاشقی. عالم مُلک جهان ظاهر و محسوس است و عالم عشق و عاشقی جهان دل و جان. بنابراین، اختلاف ارزشگذاری در نهایت از اختلاف نظر ظاهری (عقلی) و نظر باطنی و معنوی (ذوقی) سرچشمه می‌گرفت.

→

شاعر مثبت است. اگر این واژه‌ها با ارزش منفی به کار رفته است به دلیل این است که شاعر این معانی را با معانی برتر (در مرتبه عشق و رندی) قیاس کرده است.

۵) واژه‌های خراباتی در ساحت درون معنی، صرف نظر از ارزشی که نسبت به واژه‌های پارسایانه پیدا می‌کنند، در داخل همان ساحت نیز ارزشهای متفاوت می‌یابند؛ چه، برای عالم مُلک يك عالم نیست بلکه عوالم متعدد است. عاشقی و رندی خود اولین مرتبه از مراتب عشق است. مرتبه عاشقی سرانجام به مرتبه معشوقی می‌انجامد و، در این فاصله، رندی خود درجاتی را پیدا می‌کند. بعضی از نویسندگان و شعرا اولین مرتبه از مراتب عاشقی و رندی را عالم دل و دومین مرتبه را عالم جان دانسته‌اند، و برای این دو عالم نیز به عوالم دیگر قائل شده‌اند. بدیهی است که معانی که به عالم جان تعلق دارد برتر از معانی است که به عالم دل مربوط می‌شود. از اینجا است که ملاحظه می‌کنیم که شاعران ما، از جمله حافظ، گاهی به پاره‌ای از الفاظ خراباتی در زبان شعر ارزش منفی می‌دهند. یکی از این موارد بیت زیر است که می‌گوید:

کجا یابم وصال چون تو شاهی من بدنام رند لاابالی؟

توجه به عالم دل يك عامل ديگر را در ارزشگذاري شاعر دخالت می دهد، و آن داوری است که وی در حق اعمال انسان از حیث خلوص نیت و صدق می کند. شاعر، هرچند که در مورد اعمال و واژه های مربوط به آن بر اساس ملاك دین و اخلاق دینی داوری می کند، از آنجا که نظرگاه او باطن و دل انسان است، نیت قلبی را نیز در این ارزشگذاري ملحوظ می دارد. در نظرگاه ظاهری، چیزی که به حساب می آید عمل است. اما در نظرگاه قلبی، اصل نیت است. بنابراین، شاعر فقط نماز و زهد و پرهیزگاری و معانی مربوط به آنها را در نظر نمی گیرد؛ او می خواهد بداند که این اعمال صادقانه است یا ریاکارانه. ارزش این اعمال را هم همین عامل تعیین می کند. از اینجاست که شاعر بر اساس همان ملاك قلبی، یعنی ملاك دینی، الفاظی را که در زبان طبیعی ارزش مثبت دارد به دلیل ریا و نفاق که در پشت این اعمال نهفته است تحقیر و مذمت می کند. در این ارزشگذاری، وی از همان نظرگاه عادی، یعنی ساحت مُلك، به موضوع نگاه می کند، و الفاظ دینی را با الفاظ خراباتی در روستا ساخت در نظر می گیرد. مثلاً زهد را به دلیل ریا و سالوس نکوهش می کند، و در مقابل، از رندی و قلندری ستایش می کند؛ و این رندی و قلندری همان معانی است که مادون دایره دین و شرع است، اما شاعر به دلیل صدقی که در کردار ایشان است آنها را مورد ستایش قرار می دهد. بنابراین، زاهد از دو لحاظ مورد نکوهش و انتقاد شاعر قرار می گیرد: یکی از این لحاظ که مرتبه او مرتبه عالم مُلك است و مادون مقام رند (در ساحت درونی) و دیگر از این لحاظ که وی دچار ریا و زرق می شود که در آن صورت، کردار او بی ارزشتر از کردار صادقانه رند (در ساحت بیرونی) خواهد شد. این دو نوع ارزشگذاری آنچنان در اشعار حافظ به هم می آمیزد که تفکیک آنها از هم گاهی غیرممکن می شود.

واژه های پارسیانه، چنانکه ملاحظه کردیم، اگرچه در دو نظام ارزشگذاری ارزشهای متفاوت پیدا می کند، ولی معانی آنها به خلاف معانی واژه های خراباتی تغییر نمی کند. این حکم در مورد واژه های زهد و زاهد، که در رأس واژگان پارسیانه جای دارند، کاملاً صدق می کند. زهد در شعر حافظ همان معنایی را دارد که در زبان طبیعی به آن داده می شود. از این روست که در زهد و زاهدی در شعر حافظ رازی نیست و نمی تواند باشد. و چون در زهد و زاهدی رازی نیست، ما با مراجعه به آثار دینی در فرهنگ اسلامی می توانیم به همان معنایی که حافظ از

واژه‌های زهد و زاهد اراده کرده است برسیم. در اینجا ما برای مطالعه معنای زهد در فرهنگ اسلامی یکی از قدیمترین و اصیلترین رسائلی را که در این باره نوشته شده است در نظر می‌گیریم. مؤلف این اثر یکی از مشایخ بزرگ خراسان در قرن دوم هجری به نام شقیق بلخی (متوفی ۱۹۴ هـ. ق) است و نام اثر او رساله آداب العبادات.^۶ شقیق، در این اثر، هم جایگاه و مرتبه زاهد را شرح داده است و هم جایگاه و مرتبه عاشق را.

معنای زهد و جایگاه زاهد در رساله شقیق بلخی

رساله آداب العبادات شقیق بلخی اثری است که مؤلف در آن خواسته است منازل طریقت یا مقامات سالک را در سیر روحانی او شرح دهد. این اثر عرفانی و صوفیانه است، ولیکن در زمان نگارش آن (در نیمه قرن دوم) هنوز مذهب تصوف در تمدن اسلامی اسم و رسمی پیدا نکرده بود، و لذا اصطلاحات صوفیان و حتی لفظ صوفی و تصوف هم در این اثر به کار نرفته است. این منازل را شقیق منازل «اهل صدق» می‌خواند و این عنوان خود درخور تأمل است. درواقع، شقیق تلویحاً مردم را به دو دسته تقسیم می‌کند: یکی اهل صدق و دیگر اهل ریا و نفاق. هر دو دسته ادعای دینداری و خداپرستی می‌کنند. ولی يك دسته در ادعای خود صادقند و دسته دیگر ریاکار. شقیق با کسانی که مدعی دینداری و اهل دیانت نیستند (یعنی رندان و خراباتیان) یا با کفار و مشرکان اصلاً کاری ندارد. از ریاکاران نیز سخنی نمی‌گوید، هرچند که تلویحاً به وجود آنها اشاره می‌کند. موضوع اصلی سخن او منازلی است که اهل صدق در آنها به عبادت می‌پردازند. منازل اهل صدق از نظر شقیق چهارتا است: (۱) زهد، (۲) خوف، (۳) شوق به

(۶) این رساله را پل نو یا تصحیح کرده است و نگارنده آن را همراه با ترجمه فارسی در مجله معارف، دوره چهارم، شماره ۱، فروردین - تیر ۱۳۶۶، ص ۱۰۶ تا ۱۲۰ به چاپ رسانده است. انتخاب رساله شقیق به منظور مطالعه منازل سلوک و مقایسه آن با تفکر حافظ بدین دلیل نیست که ما پنداشته باشیم که حافظ تحت تأثیر این رساله بوده است. احتمال اینکه حافظ با این رساله آشنا بوده باشد بسیار ضعیف است. ولی چیزی که هست این رساله يك اثر کلاسیک است و در نوع خود اثری است جامع که کل مسیر روحانی سالکان را در تصوف اسلامی نشان می‌دهد. درواقع، این اثر را به عنوان يك الگوی اصلی در نظر گرفته‌ایم، الگویی که می‌توان همه تحولات و تغییراتی را که بعداً در تفکر نویسندگان و شعرای ما پیدا شده است با آن سنجید.

بهشت، و ۴) محبت به خدا. در منزل زهد، سالک بايد دست از شهوتهاي نفس بردارد. شقيق دو شهوت را نام مي برد: يکي به خوردنيتها و ديگر به آشاميدنيتها. نفس، بر اثر اين کار، بتدريج نسبت به دنيا بي رغبت مي شود، تا جايي که دنيا از چشمش مي افتد. رغبت به دنيا ظلمتي است در نفس، و هرچه از اين ظلمت کاسته شود نوري در دل سالک مي تابد که شقيق آن را «نور زهد» مي خواند. درواقع، منزل زهد مرتبه اي است که سالک از قيد دنيا خلاص مي شود، و اين خود اولين مرحله آزادي است. به همين دليل، شقيق از اين منزل ستايش مي کند و مي نويسد:

[سالک در اين منزل] در دنياست، ولي... راغب دنيا نيست... دنيا از چشمش افتاده است. از رنج دنياطلبي فارغ شده و نفس او از انواع رنجها رسته... هيچ نيازي به چيزهاي دنيا ندارد مگر به قوام زندگي خود در آن... اين منزلتي است زيبا و نيكو. و چون مرد اين چنين شد، اگر خواست مي تواند تا پايان عمر در اين منزل به سر برد، و اگر نخواست مي تواند از زهد به منزل خوف رود.

دومين منزل خوف است که بلافاصله پس از منزل زهد آغاز مي شود. شقيق خوف و زهد را دو برادر مي خواند که «هيچيك بدون ديگري تمام نيست. همانند جان و تن به هم پيوسته اند، زيرا که اگر خوف از خدا نباشد زهدي نيست». شقيق سالک را در اين منزل خائف مي خواند، ولي در حقيقت زاهد و خائف يکي هستند. خائف زاهدي است که دل او از مرگ آگاهي پيدا کرده و بر اثر دوري و فراق از خدا خشيتي در نفس او پديد آمده است. همان طور که زهد نوري بود که بر دل سالک مي تابيد، خوف نيز نوري است که علاوه بر نور زهد بر دل سالک تابيده است. شقيق اين منزل را نيز مورد ستايش قرار مي دهد و مي نويسد:

[پس زاهد خائف] اگر بخواهد تا بازپسين دم در اين منزل يعني منزل خوف بماند، و اگر نه به منزلي فرود آيد که منزل شوق به بهشت است.

سالک در منزل خوف زاهد است، ولي در منزل سوم از زهد و خوف ديگر اثری نيست. اين منزل نيز مانند منازل سابق مراحلي دارد. اولين مرحله در منزل «شوق

به بهشت» تفکر است در نعمتهای بهشتی و در آنچه خدای تعالی از انواع کرامت و نعمتها و خادمان برای بهشتیان فراهم آورده است، از قبیل شراب کوثر و حوری و غیره. در مراحل بعدی، خداوند «نور شوق به بهشت» بر دل سالک می تاباند و بتدریج بر شدت آن نور می افزاید تا جایی که سختی خوف از او دور می شود بی آنکه نور خوف از دلش زایل شود. این آخرین مرحله از مراحل منزل سوم است:

در اینجاست که او را مشتاق و شدیدالحب گویند. دانای غریب است و دائم الاحسان. نه کسب مال دلش را شاد گرداند و نه به چیزی جز خدا مشغول شود. نه از مصائب محزون گردد و نه از سختیها بی تاب. در گفتار صادق است و در کردار بخشنده. چهره اش همیشه خندان است و از هر چه دارد شادمان. نه بخل ورزد و نه منت نهد. نه عیبجویی کند و نه بدگویی و نه سخن چینی.

این منزل جایگاهی است عظیم تر و شریف تر از منزل زهد و خوف، و اگر سالک بخواهد می تواند تا پایان عمر در آن بماند و اگر نه به منزل چهارم، که منزل محبت است، فرود آید.

منزل محبت عالی ترین و شریف ترین و نورانی ترین منازل است، «و هیچ کس را خدا به این منزل نبرد مگر اینکه نخست دل او را با یقین صادق و کردار برتر نیرو بخشیده باشد». در اینجا نیز خداوند نوری بر دل او می تاباند که نور محبت نام دارد. این نور بر دل او چیره می گردد، «بی آنکه میان او و نور زهد و خوف و شوق به بهشت جدایی افکند یا از روشنایی آنها بکاهد». در این منزل نیز مراحل وجود دارد که سالک باید از آنها بگذرد:

اولین مرحله محبتی است. در این مرحله، محبت آنچه خدا دوست دارد در دلش جای گیرد و از هر آنچه خدا بیزار است بیزار گردد تا جایی که هیچ کس و هیچ چیز نزد او محبوب تر از خدا و آنچه رضای خدا در آن است نباشد.

پس از آن، خدای تعالی بر شدت محبت در دل سالک می افزاید، تا جایی که

محبت او در دل فرشتگان و بندگان خدا جای گیرد، و چون نیت او پاك شد، از مرحله محبّی به مرحله محبوبي می‌رسد:

در اینجا است که او کریم است و مقرب، پاك است و بردبار. با خلق خدا به آسانی بسازد و نیکی بسیار کند. گرد زشتی از دامنش زدوده و از بدی دوری گزیده باشد. در ریاست زاهد باشد. چهره‌اش همیشه خندان باشد. با دیگران بردبار و بخشنده باشد. اخلاقش پسندیده و ذوقش پاکیزه باشد. هیچ کس چهره او را عبوس نبیند. نکوروی و خوش خبر باشد. از گناه برکنار و با دروغ‌زان مخالف باشد. به هیچ سخنی گوش ندهد مگر اینکه دوستی خدا در آن باشد. هر که به سخن او گوش دهد یا دیدار او را ببیند محبتی را در دل گیرد. و این همه از پرتو دوستی خداست با او.

منازل چهارگانه با منزل محبت و مرحله محبوبي بدین ترتیب خاتمه می‌پذیرد.^۷ شقیق، در این رساله، خصوصیات اخلاقی و کردار و اوصاف اجتماعی سالک را اجمالاً شرح داده، ولی در مورد ماهیت این منازل و شناسایی سالک در آنها چیزی نگفته است. به عبارت دیگر، این رساله بیشتر از دیدگاه عملی نوشته شده است نه نظری. جای بحث وجود (انتولوژی) و بحث معرفت (اپیستمولوژی) در این رساله تقریباً خالی است. البته، شقیق تأکید می‌کند که این منازل همه نورانی است. وی اختلاف این مراتب را که مراتب وجودی است از راه اختلاف انوار بیان می‌کند، و از این حیث وی پیشرو حکمای اشراقی به حساب می‌آید. زهد و خوف و شوق به بهشت و محبت هر يك نور است. شقیق نور زهد و خوف را به ستارگان درخشان مانند می‌کند و نور شوق به بهشت را به نور ماه و نور محبت را به نور خورشید. تجربه سالک در هر يك از این منازل و مشاهده این انوار یادآور تجربه حضرت ابراهیم (ع) است که در قرآن ذکر شده است. (سوره انعام، آیات ۷۵-۹). نور ماه (شوق به بهشت) نور ستارگان (زهد و خوف) را ناپدید

(۷) مفهوم محبوبي در نزد شقیق با مفهوم محبوبي (یا معشوقی) نزد متأخرین فرق دارد. از نظر شقیق سالک محبوب خلق می‌شود، ولی از نظر مشایخ متأخر (از جمله احمد غزالی) او محبوب حق می‌شود. این مقام را بعضی از جمله عین القضاة همدانی (در تمهیدات، به تصحیح عقیف عسیران، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۲، ص ۱۷ و ۱۳۳)، مقام مصطفی (ص) دانسته‌اند.

می سازد و نور خورشید نور ماه را. اما، در عین حال، نور ستارگان پس از طلوع نور ماه و نور ماه و ستارگان پس از طلوع آفتاب زایل نمی شود. بنابراین، نور محبت نور زهد و خوف و شوق به بهشت را زایل نمی سازد و چیزی از آنها نمی کاهد، بلکه بر آنها غالب می شود.^۸

مطالب این رساله را تا حدودی به تفصیل در اینجا نقل کردیم زیرا که این مطالب در حقیقت میدان تفکر قلبی حکمای ذوقی متأخر را تا زمان حافظ در پیش روی ما می گستراند. افق فکری شعرای فارسی زبان از قرن پنجم هجری به بعد در همین میدان تفکر پدید می آید. حکمای ذوقی ما و شعرای عارف، از سنایی و عطار تا حافظ، در حقیقت از همان چیزی سخن گفته اند که شقیق بلخی در نیمه دوم قرن دوم در خراسان بحث کرده است. البته، میان مطالب شقیق در این رساله و مطالبی که سنایی و عطار و مولوی و عراقی و حافظ و همچنین احمد غزالی در سوانح گفته اند تفاوت هایی وجود دارد، ولی میدان تفکر ایشان یکی است. از راه شناخت همین تفاوتهاست که می توانیم به افق فکری مشترك این شعرا و ماهیت حکمت ذوقی ایرانیان، چنانکه در شعر معنوی و عاشقانه بیان شده است، و سرانجام معانی زهد و رندی در شعر حافظ پی ببریم.

تحول معنی زهد از شقیق بلخی تا حافظ

اولین اختلافی که میان رساله شقیق و حکمت معنوی و شعر عاشقانه فارسی ملاحظه می شود تعداد منازل است. شقیق به چهار منزل قائل شده است. ولی در حکمت شعر عاشقانه، ما عمدتاً با دو منزل سر و کار داریم، یکی منزل زهد و دیگر منزل محبت یا عشق. ببینیم این اختلاف از کجا ناشی شده است.

شقیق هر چند که خود تعداد منازل را چهار منزل دانسته است، وقتی خواسته است اهل صدق را تقسیم کند فقط به سه دسته قائل شده است: یکی زاهد خائف، دوم مشتاق به بهشت، و سوم محب. بنابراین، زاهد از نظر شقیق کسی است که می خواهد از قید دنیا خلاص شود. کاری که سالک در این منزل می کند جنبه سلبی دارد. زهد بریدن تعلّق خاطر از دنیا است، و زاهد برای این منظور باید کارهایی را

(۸) به همین دلیل است که نمی توان از زهد به عنوان مقامی مردود و منفور در حکمت ذوقی و معنوی یاد کرد.

نکند، مثلاً غذا کمتر بخورد، روزه بگیرد، و امثال اینها. محرّک زاهد نیز احساس خوف و خشیت است. اما کسی که به منزل شوق به بهشت رسیده است کارش جنبه ایجابی دارد. او می خواهد در آینده (در فردای قیامت) از چیزهایی برخوردار شود؛ به بهشت برود و از شراب کوثر بنوشد و حوریان را در آغوش گیرد. برای رسیدن به این مقصود سالک باید دست به عمل بزند، عبادت کند، نماز بگذارد، ورد و دعا بخواند و امثال اینها. پس سالک در این منزل، هر چند به عالم دنیا پشت کرده و تقوا گزیده و قدمی بزرگ در راه آزادگی برداشته است، در عوض دلبسته يك عالم دیگر شده است. شقیق این دلبستگی را نتیجه نوری می داند که بر دل سالک تابیده، ولذا تعلق خاطر سالک را نه تنها نکوهش نمی کند بلکه آن را تاحدودی مورد ستایش نیز قرار می دهد. چیزی که مورد نکوهش است فقط دلبستگی به دنیاست. اما شاعران ما در این مورد حکم دیگری می کنند. از نظر ایشان، هر گونه دلبستگی به ماسوی الله مذموم است - خواه دلبستگی به عالم دنیا باشد و خواه به عالم آخرت یعنی به بهشت و نعمتهای آن. ملاک تقسیم سالکان همین دلبستگی است. سالک یا به منزل محبت رسیده است و دل به معشوق بسته است یا هنوز دلبسته غیر است. شاعر بطور کلی کسانی را که دلبسته غیرند زاهد می خواند، و این عنوان را بخصوص در مورد مشتاقان به بهشت به کار می برد، چه ایشانند که در واقع حق زهد را، که پشت کردن به دنیاست، کاملاً ادا کرده اند. بنابراین، معنای زهد و زاهد در شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی با معنای این دو واژه در آثار غیر شعری تا حدودی فرق دارد. در متون منثور و کلاسیک، زهد عموماً به معنای آزادی از قید دنیاست^۹، ولی در شعر عاشقانه - صوفیانه به معنای تعلق خاطر و دلبستگی

۹) برای این منظور رجوع کنید به تعریف کلاباذی (باب ۳۶)؛ اللمع سراج (به تصحیح نیکلسون، لیدن، ۱۹۱۴، ص ۴۶ و ۴۷)؛ رساله قشیریه (ترجمه فارسی، تهران، ۱۳۴۵، ص ۱۷۴ تا ۱۸۰)؛ مناقب الصوفیه قطب الدین عبادی (به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۳ تا ۴۵)؛ التصفیه قطب الدین عبادی (به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۴۷، ص ۵۹ تا ۶۳)؛ و بخصوص به شرح تعرف از مستملی بخاری (به تصحیح محمد روشن، ج ۳، تهران، ۱۳۶۵، ص ۱۲۱۹ به بعد). در سخنانی که این نویسندگان از مشایخ بزرگ نقل کرده اند معنای زهد اساساً ترك دنیا است. مثلاً در این سخن مشهور از شبلی که می گوید: «الزهد غفلة، لان الدنيا لاشيء والزهد في لاشيء غفلة» (شرح تعرف، ص ۱۲۲۵)؛ اللمع، ص ۴۷) از زهد و زاهدی انتقاد شده است، به دلیل اینکه زهد چیزی جز دست شستن از دنیا، که خود اساساً لاشيء است، نیست. این واژه، هر چند معنای آن از قرن پنجم و ششم به بعد در شعر

به آخرت یعنی به بهشت و نعمتهای بهشتی است. برای روشن شدن این مطلب در اینجا ابیاتی را، به عنوان نمونه، از سه تن از شعرای بزرگ نقل می‌کنیم.

معنای کلی زهد و زاهد را در زبان شعر در دو دسته از ابیات می‌توان ملاحظه کرد. يك دسته ابیاتی که شاعر زهد یا پارسایی^{۱۰} را در مقابل عشق و محبت قرار داده است. در این ابیات شاعر به شوق سالک به بهشت اشاره نکرده است، ولی چون منزل زهد را پیش از منزل محبت دانسته است، لذا معنای آن همان منزل سوم یعنی شوق به بهشت است. مثلاً سنایی می‌گوید:

پارسایی را بود در عشق تو بازار سست پادشاهی را بود در وصل تو مقدار پست^{۱۱}

عطار نیز، که تعبیرات زهد و پارسایی را بیش از سنایی به کار برده است، به همین تقابل بارها اشاره کرده است. مثلاً در یکی از غزلهای خود همین مضمون را

عاشقانه - صوفیانه فارسی جنبه دیگری پیدا کرد، در متون منشور همان معنای اولیه را همچنان حفظ کرد؛ چنانکه مثلاً محمود کاشانی در قرن هشتم، که قرن حافظ است، زهد را «صرف رغبت... از متاع دنیا» تعریف می‌کند (مصباح‌الهدایه، به تصحیح جلال همایی، تهران، ۱۳۲۵، ص ۳۷۳). تنها نو پسندیده‌ای که زهد را از دیدگاه شاعرانه مورد بررسی قرار داده است، تا جایی که من اطلاع دارم، عین القضاة همدانی است. قاضی در تمهیدات (ص ۳۱۱) از قول یکی از مشایخ نقل می‌کند که مسافران بر سه دسته‌اند: يك دسته کسانی که در دنیا سفر می‌کنند و سرمایه ایشان دنیا است و سودشان معصیت و پشیمانی، و يك دسته کسانی که در آخرت سفر می‌کنند و سرمایه‌شان طاعت و عبادت است و سودشان بهشت، و يك دسته کسانی که به سوی خدای تعالی سفر می‌کنند و سرمایه‌شان معرفت است و سودشان لقاء الله. سپس می‌افزاید: «چه می‌شنوی؟ دائم که گویی این مقام (یعنی مقام دوم که سفر آخرت است) زهد و بیان زاهد است». و بدین ترتیب قاضی زهد را به معنای سفر در آخرت در نظر می‌گیرد و این معنی با معنای زهد در واژگان شعرا منطبق است. بطور کلی، بحث زهد و زاهدی در تمهیدات، که یکی از مهمترین و اصیلترین مباحث در زبان فارسی است (رك. ص ۳۱۱ تا ۳۱۴) هر چند که به زبان نثر است ولی در متن حکمت ذوقی و انسی ایرانیان است و مطالب قاضی در این باره مرحله مهمی از تحول معنایی واژه‌های زهد و زاهد را نشان می‌دهد.

۱۰ زهد و پارسایی در اشعار شعرای قدیم، مانند سنایی، مترادف بوده است، ولیکن ظاهراً پارسایی معنای لطیف‌تری از زهد پیدا کرده است (بنگرید به کشف‌تهانوی) و حافظ نیز به نظر می‌رسد همین معنای جدید را در نظر داشته است.

۱۱ دیوان سنایی، به تصحیح مدرس رضوی، تهران، ص ۸۱۵. قدیمترین بیتی که در آن به عجز زاهد از مشاهده جمال معشوق اشاره شده است بیتی است که عین القضاة همدانی در تمهیدات (ص ۲۸۲) نقل کرده و می‌گوید شیخ او، مودود، آن را بسیار گفتی:

گر زاهد را جمال آن روی رسد ما را به سر کوی یکی هوی رسد

در نظر گرفته می‌گوید:

در دلم تا برق عشق تو بجست رونق بازار زهد من شکست^{۱۲}

در اینجا، عطار مانند شقیق از برق عشق یا نور محبت سخن گفته است، ودلی که محل تابش این نور واقع می‌شود دل زاهد است. بنابراین، زهد در اینجا همان منزل شوق به بهشت است. نور آفتاب عشق نور ماه را ناپدید می‌کند، و به طریق اولی نور ستارگان را.

در دیوان حافظ، ابیاتی که زهد و زاهد در آنها در مقابل عشق و عاشقی یا رندی و رند قرار داده شده است فراوان است. در اینجا ما فقط یک بیت را انتخاب می‌کنیم، بیتی که از حیث مضمون کاملاً به ابیاتی که از سنایی و عطار نقل کردیم شباهت دارد:

بالا بلند عشوه گر نقش باز من کوتاه کرد قصه زهد دراز من

در این دسته از ابیات، شاعران ما فقط جایگاه زاهد را معین کرده‌اند، بی آنکه از ماهیت زهد سخنی گفته باشند. زهد بلافاصله قبل از منزل محبت است و زاهد به آستانه عشق رسیده است. شاعر خواسته است تا ورود خود را از منزل زهد به منزل عشق بیان کند. اما در دسته دیگری از ابیات، شاعر در صدد برمی‌آید که ماهیت زاهدی را بیان کند. چیزی که شاعر در این مرحله پشت سر می‌گذارد دلبستگی او به بهشت است. این معنی را شاعران به طرق مختلف بیان کرده‌اند. گاهی از شراب کوثر یاد کرده‌اند، گاهی از حور، و گاهی از بهشت و نعمتهای بهشتی بطور کلی. ولی معنای همه آنها همان چیزی است که شقیق تحت عنوان شوق به بهشت یاد کرده است. مثلاً عطار می‌گوید:

اگر تو عاشقی معشوق دورست وگر تو زاهدی مطلوب حورست^{۱۳}

حافظ نیز گاه حور و قصور را مایه امید زاهد دانسته است و می‌گوید:

زاهد اگر به حور و قصورست امیدوار ما را شرایخانه قصورست و یا ز حور

(۱۲) دیوان عطار، به تصحیح تقی تفضلی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۲، ص ۵۷.

(۱۳) همان، ص ۴۹.

و گاه شراب کوثر را:

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست تادر میانه خواسته کردگار چیست

در همه این ابیات منظور اصلی يك چیز است: زاهد کسی است که با عمل خود امیدوار است که به بهشت و نعمتهای بهشتی، به قصر فردوس و حور و شراب کوثر و سایه طوبی برسد. هر چند حافظ همانند شاعران دیگر منزل سالک را پیش از ورود به عالم عشق و رندی زهد خوانده و بدین نحو تغییری در معنای اصلی و کلاسیک زهد و زاهد ایجاد کرده است، نسبت به منازل دیگری هم که شقیق پیش از منزل «شوق به بهشت» در نظر گرفته است غافل نمانده است. به عبارت دیگر، حافظ اشاره ای نیز به منزلی که شقیق آن را زهد و خوف خوانده است نموده اما نه با واژه زهد بلکه با واژه ای دیگر.

در حکمت ذوقی و انسی حافظ، مقام زهد بطور کلی مقابل مقام رندی است، اما این تقابل ضدیت نیست؛ و این خود یکی از نکات دقیق و مهم در حکمت ذوقی و معنوی شعر فارسی است. زهد و رندی اگر ضد یکدیگر باشند قابل جمع نیستند، در حالی که حافظ گاهی به نظر می رسد که این دو را با هم جمع کرده باشد، چنانکه در يك مورد از «زهد رندان نوآموخته»^{۱۴} سخن گفته است. در تجربه ذوقی سالک لحظه ای هست که می خواهد از زهد به عاشقی برسد. در این لحظه، وی نه کاملاً از زهد فارغ شده است و نه کاملاً به رندی قدم گذاشته است. در اینجا است که می توان سالک را هم زاهد خواند و هم رند، یا «رند نوآموخته». این نکته خود به يك حقیقت دیگر نیز اشاره می کند و آن مرحله ای است که شاعر فقط زاهد است و نه چیزی بیش از آن. بنابراین، تا اینجا دو مرحله را در زهد می توان تمییز داد: یکی مرحله کمال زهد که درست پیش از رندی است؛ و دیگر مرحله زهد محض. حافظ گاهی زاهدی را که به مرحله کمال زهد رسیده و آماده ورود به رندی گشته است صوفی می خواند و مقام یا جایگاه او را «خانقاه». چنانکه در این ابیات می گوید:

ز خانقاه به میخانه می رود حافظ مگر زمستی زهد را به هوش آمد

(۱۴) زهد رندان نوآموخته را می بدهی است من که بدنام جهانم چه صلاح اندیشم

می صوفی افکن کجامی فروشند که در تابم از دست زهدریایی

در اینجا ملاحظه می شود که شاعر از صوفی بودن خود و مقام خانقاهی خود یاد کرده است. صوفیگری اشاره به کمال زهد خود شاعر است قبل از اینکه وارد میخانه عشق شود. بنابراین، زهدی که حافظ در وقتی از اوقات در آن مقام کرده بوده است منزل «شوق به بهشت»، که کمال زاهدی است، بوده است. اما در بعضی دیگر از ابیات حافظ اشاراتی هست به منزلی که پیش از منزل شوق به بهشت است، یعنی منزل خوف. این منزل در واقع زهد ناقص است، و حافظ آن را با واژه «وعظ» و «واعظی» بیان می کند:

حدیث هول قیامت که گفت واعظ شهر کنایتی است که از روزگار هجران گفت

منزل خوف، چنانکه شقیق شرح داده است، با مرگ آگاهی آغاز می شود و با ترس از قیامت و هجران ادامه می یابد. در این منزل، زاهد روی از دنیا گردانیده اهل تقوا و پرهیزگاری است؛ اما هنوز وارد عمل نشده است، یعنی قدم مثبتی برای رسیدن به بهشت و نعمتهای بهشتی برنداشته است. این منزل را، چنانکه در همین بیت مشاهده می کنیم، حافظ به واعظ شهر نسبت می دهد. در يك بیت دیگر باز خواهی از واعظ شهر یاد کرده می گوید:

گرچه بر واعظ شهر این سخن آسان نشود تا ریا ورزد و سالوس مسلمان نشود

ریایی که در واعظ شهر است غفلت او از همان معنایی است که حافظ در بیت اول و از دیدگاه رندی و عاشقی بدان اشاره کرده است. از این دیدگاه، خوف زمانی صادقانه است که سالک از هجران خائف باشد. این خوف را حافظ از دیدگاه رندی قبول دارد و گاهی هم آن را به خودش نسبت می دهد و می گوید:

ز خوف هجرم ایمن کن اگر امید آن داری که از چشم بداندیشان خدایت در امان دارد

اما خوفی که کنایه از روزگاران هجران نباشد و خائف را به مقام رندی و عاشقی و وصال معشوق نرساند از نظر حافظ مردود است؛ چه ریاکارانه است، و در واقع واعظ نماینده همین خوف است. بنابراین، حافظ هر چند مقام فروتر از رندی را زهد می داند، دو مرحله برای زهد قائل می شود که یکی زهد ناقص (خوف) است و دیگر زهد کامل (شوق به بهشت). حافظ به ندرت از خوف و

هجرات خود سخن گفته است. مواردی که وی از زاهدی خود یاد کرده است غالباً زهد کامل و درست پیش از رندی است. به همین دلیل، مقام و منزلی که مادون رندی است عمده زهد خوانده شده و مراد از زهد نیز شوق به بهشت است.

ارزش خوف و زهد

پیش از این ما اشاره کردیم که واژه زهد و بطور کلی هر واژه‌ای که مربوط به مقام و مرتبه و حالتی پیش از مقام و حالات رندی باشد از نظر حافظ مقبول نیست و ارزش آن منفی است. زاهد، چه در مرحله خوف باشد و چه در مرحله شوق به بهشت، در مقامی دون رندی است و شاعر همواره با لحنی انتقادآمیز از زاهد و مقام او یاد می‌کند. اما، زهد در تمدن دینی ما بطور مطلق مذموم نبوده است و از نظر حافظ هم نیست. در واقع، زهد و تقوا و عمل صالح در جامعه دینی آیینی پسندیده بوده است.^{۱۵} شقیق در رساله خود نه تنها انتقادی از اقامت سالک در مقام زهد و خوف و شوق به بهشت نکرده است بلکه حتی تصریح کرده است که سالک می‌تواند تا پایان عمر در هر يك از این منازل بماند. البته، بعضی از مشایخ از زاهدی انتقاد کرده‌اند به دلیل ریا و نفاق که زاهدان از خود نشان می‌دادند، و فریاد حافظ نیز از این زهدریایی بلند است. درباره ریا و سالوس زاهدان و اعطان و صوفیان در شعر حافظ بعداً سخن خواهیم گفت. سخن ما در اینجا درباره زهدریایی نیست، بلکه بر سر زهد صادقانه است که رند نیز قبل از ورود به عالم رندی می‌تواند آن را تجربه کرده باشد. همین زهد صادقانه است که شقیق آن را مقبول می‌داند، ولی حافظ و شاعران دیگر ما با لحنی منفی از آن یاد می‌کنند؛ و این لحن منفی نه تنها در زبان حافظ بلکه بطور کلی در زبان شعر عاشقانه و معنوی فارسی دیده می‌شود. در واقع، پیدایش این لحن منفی در ادب عاشقانه و ذوقی، بخصوص شعر فارسی، نتیجه يك تحول مهم فرهنگی و دینی در ایران بود که از قرن پنجم هجری به بعد بتدریج پدید آمد. ارزش مثبتی که در شعر عاشقانه فارسی به واژه‌های خراباتی داده شد و سرانجام منزلتی که رند در شعر

(۱۵) چنانکه مثلاً ابونصر سراج می‌گوید: «الزهد مقام شریف وهو اساس الاحوال الرضیة والمراتب السنية» (اللمع، ص ۴۶). یا قطب الدین عبادی می‌نویسد: «بهترین اعمال و نیکوترین افعال بنده رازهد است» (مناقب الصوفیه، ص ۴۴).

حافظ پیدا کرد، و از آن سو ارزش منفیی که به واژه‌های پارسایانه داده شد حاصل تأثیری بود که تجربه ذوقی و عاشقانه حکمای ایرانی در زبان شعر گذاشت. تأثیری که تجربه ذوقی و عاشقانه حکمای ما در شعر فارسی بجا گذاشت این بود که شاعر را در یک مقام و مرتبه دیگر قرار داد، مقام و مرتبه‌ای که حافظ آن را رندی می‌خواند. این تحول را از راه مقایسه مقام و منزلت نویسنده رساله آداب العبادات و مقام شاعر می‌توان دریافت. منازل زهد و محبت در رساله آداب العبادات و در شعر حافظ هر دو موضوع سخن واقع شده است؛ اما نکته اینجاست که زهد و محبت و زاهد و محب در رساله شقیق از نظرگاه عقل در نظر گرفته شده است و در شعر حافظ از نظرگاه عشق. ببینیم چگونه.

زهد از نظرگاه عشق

رساله شقیق رساله‌ای است عرفانی که به منظور بیان منازل یا مقامات سلوک نوشته شده است و، چنانکه ملاحظه کردیم، عالی‌ترین و شریف‌ترین منزل محبت است و آخرین مرحله آن محبوبی است. بنابراین، شقیق در رساله خود صریحاً اظهار کرده است که کمال دین و آخرین منزل از منازل توحید محبت یا عشق است. این مطلب دقیقاً همان چیزی است که حکمای ذوقی ما و شعرای اصیل ایرانی از قرن پنجم به بعد بیان کرده‌اند و اشعار حافظ نیز اساساً در ستایش از منزل عشق و عاشقی و بیان حالات روحی انسان در این منزل و صفات عاشق و معشوق سروده شده است. اما رساله شقیق و آثار مشابه آن شعر نیست و غزل‌های حافظ هم يك رساله عرفانی یا صوفیانه نیست. رساله شقیق و دیوان حافظ دو اثر مختلفند و اختلاف آنها هم از حیث صورت بیان نیست. ممکن است شخصی مطالب رساله شقیق را، حتی با استفاده از تعبیر شاعرانه، به نظم درآورد ولی این اثر منظوم هیچگاه همدیف ضعیف‌ترین غزلیات سنایی و عطار و حافظ نخواهد شد. چرا؟

علت آن همان چیزی است که بدان اشاره کردیم. اختلاف این دو نوع اثر در نظرگاه ایشان است. موضوع سخن شقیق منازل و مقامات سلوک است. وی می‌خواهد منازل سلوک روحی انسان را بیان کند و برتری منزل عشق را نسبت به منزل یا منازل دیگر نشان دهد. اما نظرگاهی که نویسنده و شاعر اختیار کرده‌اند

کاملاً با هم فرق دارند. نظرگاه نویسنده بیرون این منازل است. وضع وی شبیه وضع کسی است که می‌خواهد نردبانی را از نقطه‌ای خارج از نردبان وصف کند. نگاهی که وی از بیرون به نردبان می‌افکند نگاهی است «علمی» و عقلی. شاعر نیز می‌خواهد همین نردبان را وصف کند، اما جایی که او ایستاده است بیرون از نردبان نیست. وی روی پله‌ای از پله‌های نردبان ایستاده و گاه به پایین نگاه می‌کند، گاه به مقام خود و گاهی به مقامی که بالاتر از خویش است. جایی که شاعر مقام کرده است و در آن سخن می‌گوید مقام عشق است. او در عشق حضور دارد. عاشق است و سخن او در محضر عشق بیان شده است. شعر عاشقانه این عاشق شعری نیست که درباره عشق باشد، سخنی است از زبان عشق. ترانه‌ای است که از عین عشق برخاسته است. نگاهی هم که شاعر به زاهد می‌افکند از نظرگاه عشق و عاشقی است. این بدین معنی نیست که شقیق یا نویسندگان دیگر به این منزل نرسیده‌اند. چیزی که هست سخن ایشان از این نظرگاه نیست. ناظری که از بام به نردبان نگاه می‌کند، اگرچه از بالا به پایین می‌نگرد، باز نظرگاه او بیرون کار است.

نظرگاه حافظ و بطور کلی نظرگاه حکمای اُنسی ما عموماً نظرگاه عشق است. این نظرگاه را از قرن پنجم هجری شعرای فارسی زبان اختیار کردند. قبل از این دوره، نویسندگان عارف، مانند شقیق، از عشق یا محبت سخن گفته بودند، ولی این سخنان (به استثنای پاره‌ای از سخنان و شطحیات عاشقانه) از محضر عشق و نظرگاه عاشقی اظهار نشده بود. اما حکما و شعرای ما در همان محضری که حضور یافته بودند زبان گشودند و از این طریق تحوّل عظیم در شعر فارسی ایجاد کردند، تحوّل که چهره ادبیات ما را دگرگون کرد. از این دوره به بعد قلم به دست کسانی افتاد که می‌خواستند احوال و مواجید خود را در نسبتی که با حق پیدا کرده بودند بیان کنند. این نسبت پیوند عشق بود و احوال و مواجید صاحبان قلم احوال و مواجید عاشق بود. از لحاظ تاریخی می‌توان گفت که سخنوران ایرانی منزل زهد و خوف و شوق به بهشت را طی کرده و قدم به منزل عشق نهاده بودند. این تجربه صرفاً تجربه‌ای شخصی نبود. تا قرن چهارم، تجربه عاشقانه در میان مشایخ جنبه شخصی داشت. ولی از قرن پنجم به بعد این تجربه جنبه قومی و فرهنگی پیدا کرد و در اثر آن ادبیات جدیدی در زبان فارسی پدید آمد.

صورتی که حکمای ذوقی برای بیان تجربه خود اختیار کردند عمده شعر بود. ولی این تجربه در آثار منشور نیز تأثیر گذاشت. همان طور که شاعر از نظرگاه عاشقی و در منزل عشق شعر می سرود، نویسندگانی هم پیدا شدند که احوال و مواجید خود را از همین نظرگاه و در همین منزل به زبان نثر بیان کردند. در رساله شقیق منازل زهد و خوف و شوق به بهشت همه در عالم مُلک است، و شقیق این منازل را در عرض منزل محبت، که متعلق به ورای عالم مُلک است، مطالعه می کند. اما غزالی در کتاب سوانح فقط از عالم محبت یا عشق سخن می گوید. در این اثر، نویسنده کاری با عالم مُلک و منزل زهد و خوف و شوق به بهشت ندارد. اگر گاهی اشاره ای به عالم خلق می کند، این اشاره از نظرگاه عشق است، درست همان طور که شاعران عمل می کنند. همین شیوه سخن را در بعضی از آثار عین القضاة همدانی و در لمعات عراقی هم می توان مشاهده کرد.

نظرگاه حافظ نیز دقیقاً همین نظرگاه عاشقی است که اصلاً از خراسان سرچشمه گرفته است.^{۱۶} حافظ همه چیز را از دیدگاه عاشقی یا رندی می نگرد.

۱۶ خاستگاه این تجربه ذوقی در اصل خراسان بود. حکمت ذوقی را در ایران ابتدا خراسانیان بنیان نهادند و شعر عاشقانه - صوفیانه فارسی نیز در قرن پنجم و ششم در خراسان نضج گرفت. احمد غزالی و سنایی و عطار، که پایه گذاران حکمت ذوقی و ادب عاشقانه فارسی بودند، همه خراسانی بودند. ترانه های عاشقانه - صوفیانه قرن پنجم را هم عمده مشایخ خراسان سرودند. البته، موجهی که از اوایل قرن پنجم در شهرهای خراسان، بخصوص نیشابور، پدید آمد بتدریج به شهرهای غرب ایران در عراق عجم، مراغه، قزوین، همدان، ری، و اصفهان کشیده شد و در قرن هفتم به همه شهرهای ایران، از جمله شیراز و کرمان، و همچنین آسیای صغیر، بخصوص قونیه، رسید. حمله مغول و مهاجرت مشایخ و شعرای خراسان در قرن هفتم به گسترش دامنه این حکمت و این نوع شعر و ادب در سراسر ایران زمین کمک کرد. شعر صوفیانه و تصوّف شاعرانه سعدی اصلاً خراسانی است. حافظ نیز به همین، دیوان حافظ سراپا خراسانی است و همان تفکری را بیان می کند که عطار و احمد غزالی بیان کرده اند، از همان نظرگاهی که حکمای ذوقی خراسان اختیار کردند، یعنی نظرگاه عشق و عاشقی. اینکه بعضی ها سعی کرده اند که تفکر عرفانی حافظ را به تفکر همشهری او روزبهان بقلی ربط دهند اشتباه است. در اینکه روزبهان بقلی یکی از مهمترین مشایخ ایرانی است که درباره عشق الهی سخن گفته است حرفی نیست؛ ولی روزبهان و مکتب صوفیانه او ادامه مکتبی است که از جنید بغدادی به مشایخ فارس رسیده و به دست مشایخی چون ابن خفیف و ابوالحسن دیلمی از جهاتی گسترش یافته است. ولی از قرن هفتم به بعد، مکتبی که در شیراز، همانند شهرهای دیگر ایران، غلبه پیدا کرد مکتب عاشقانه خراسانیان بود. مهمترین نویسندگان و شاعر خراسانی از این حیث شیخ فریدالدین عطار است. مثنویهای عطار و غزلیات و قصاید او نقطه عطفی است در تاریخ ادبیات و شعر صوفیانه و عرفانی زبان فارسی. عطار در میان شعرای مাদوران ساز است و هیچ شاعر دیگری، حتی سنایی، از این حیث با او قابل مقایسه نیست.

آنچه از این نظرگاه منظور نظر شاعر و رند واقع می شود سه چیز است. شاعر یا به خود می پردازد و حالات و صفات عاشق یا هنرهای رند را بیان می کند، یا به پایین می نگرد و از جایی که ایستاده است زاهد و واعظ و صوفی را می بیند، یا به بالا نگاه می کند و از قبله خود که معشوق است و عروج خود به آن مرتبه سخن می گوید. در همه این حالات محور اصلی مقام رندی است. درباره نگاهی که رند به خود و نگاهی که به مافوق خود می کند و وصفی که از احوال خود و مقام یا مقامات برتر از مقام عاشقی می کند بعداً سخن خواهیم گفت. سخن ما در این بخش مربوط به نگاهی است که شاعر رند به پایین می افکند.

نگاه رند به زاهد و ارزش عمل زاهد

منزلی که فروتر از منزل رند است، منزل زهد است و حافظ در مقام رندی خود را و صفات خود را در برابر زاهد و صفات او قرار می دهد. ابیاتی که در آنها به این معانی اشاره شده است فراوان است و ما در اینجا فقط بعضی از آنها را به منظور بیان اختلافات اساسی میان زاهد و رند در نظر می گیریم و، در هر مورد، یکی دو بیت را به عنوان نمونه نقل می کنیم.

پیش از اینکه به این مطالعه بپردازیم، لازم است یادآور شویم که این نگاه با توجه به ساحت‌های دوگانه معنی دارای دو جنبه است: یکی جنبه درونی و دیگر جنبه بیرونی. رندی حافظ عین عاشقی اوست و وقتی او از مقام رندی به زهد نگاه می کند معنای رندی همان درونمعی است. از این حیث، وقتی ما درباره رند و زاهد سخن می گوئیم، زهد و زاهدی، همانند رند و رندی، یکی از مراتب سیر روحانی خود شاعر است، مرتبه‌ای که شاعر از آن عبور کرده است یا در حال عبور است. اما، در عین حال، شاعر وقتی از زاهدی سخن می گوید برونمعی آن را نیز در نظر می گیرد، و از این حیث زاهد شخصیتی است اجتماعی و نماینده یک شیوه و آیین عملی در دین. این معنای بیرونی، در حقیقت، خود بازتاب درونمعی است، لذا

→

شعر صوفیانه فارسی پس از عطار، اگر نگوییم تماماً، لا اقل عمدتاً، تحت تأثیر اشعار عطار است. حافظ نیز از لحاظ فکری شاگرد عطار است. با مرگ عطار در نیشابور، دفتر حکمت و شعر و ادب معنوی در خراسان بسته شد، ولی در عوض شهرهای دیگر از برکت حکمت انسی و شعر معنوی خراسان حیاتی تازه یافتند.

بهرتر است که ما با جنبه درونی آغاز کنیم.

اختلافاتی که حافظ میان رند و زاهد ذکر می کند متعدد است، اما اصل همه این اختلافات در تفاوتی است که میان ذات رندی و ماهیت زاهدی وجود دارد. ذات رندی، همان گونه که مشاهده کردیم، عشق است و حقیقت زهد در ترك دنیا برای رسیدن به بهشت. منزل یا مرتبه وجودی زاهد عالم ملک یا خلق است، و منزل یا مرتبه وجودی رند عالم ملکوت یا عالم عشق یا مقام ولایت. تفاوت این دو منزل و مقام را حافظ به طرق مختلف بیان می کند. مثلاً در بیت زیر، جایگاه کنونی زاهد عالم ملک است، و در این عالم او به خیال بهشت است. ولی جایگاه کنونی رند دیر مغان است:

قصر فردوس به پاداش عمل می بخشند ما که رندیم و گدا دیر مغان ما را بس

تفاوت رند و زاهد در صفات و اخلاق این دو نیز ظاهر می شود. زاهد و رند هر دو می دانند که شرط رسیدن به مقصود آزادگی است. سالك برای اینکه بتواند به حق برسد، باید به همه چیز پشت کند و از هر قیدی خود را خلاص کند. زاهد توانسته است بخشی از راه را طی کند. به دنیا پشت کرده است ولی هنوز در قید جهان آخرت است. ولی رند توانسته است این قید را هم از میان بردارد. او هم از دنیا فارغ است و هم از آخرت:

خوش وقت رندمست که دنیا و آخرت بر باد داد و هیچ غم بیش و کم نداشت

شوق زاهد به بهشت موجب می شود که او مصلحت اندیش باشد و دست به عمل زند، و همین اعمال نیز خود باعث دوری او از حق می شود. اما رند این حجاب را نیز از پیش روی خود برداشته است. روح آزاده او اجازه نمی دهد که از پی سایه، منت سدره و طوبی بکشد و از بهر باغ جنان، دست به سعی و عمل زند. بنابراین، یکی از لوازم توکل رند و بالنتیجه نزدیکی او به معشوق همین بی عملی است. زاهد جهان آخرت را مزد عمل خود می پندارد؛ ولی رند چون عملی ندارد، توقعی هم ندارد:

حافظ خام طمع شرمی ازین قصه بدار عملت چیست که مزدش دو جهان می خواهی
حافظ وقتی زاهد را اهل عمل و رند را اهل بی عملی می خواند مرادش از عمل

عبادت (نماز و روزه و غیره) است. اما اگر عمل را به معنای کار و فعالیت بطور کلی در نظر بگیریم، در آن صورت رند هم دارای عمل است، و عمل او همان هنرهایی است که حافظ به رندی نسبت می‌دهد، مانند نظر بازی و عشق بازی و می‌خوارگی و مستی و سماع و پایکوبی. پس رند نیز به يك معنی اهل عمل است، اما عمل او با عمل زاهد کاملاً فرق دارد. عمل رند کاری است که رند را از خود دور و به معشوق نزديك می‌سازد، در حالی که عمل زاهد باعث بُعد او از معبود می‌گردد. به همین دلیل است که حافظ برای عمل زاهد ارزش منفی قائل می‌شود.

داوری که حافظ در حق عمل زاهد می‌کند یکی از نکات مهم در نظام ارزشی شعر حافظ و بطور کلی شعر عاشقانه و معنوی فارسی است. قائل شدن ارزش منفی برای اعمال عبادی در يك جامعه دینی موضوع کوچکی نیست. فرهنگی که حافظ بدان تعلق داشت فرهنگی بوده است دینی، و ملاک ارزشگذاری در این فرهنگ نیز دین بوده است. حافظ نیز، همان طور که قبلاً گفته شد، همین ملاک را در داوری خود به کار برده است. اما باز حکمی که او در مورد اعمال عبادی و شرعی کرده است خلاف آمدِ عادت است و با حکمی که دیگران، از جمله شقیق بلخی، در این خصوص کرده‌اند فرق دارد. این اختلاف از کجا ناشی می‌شود؟ حافظ به دو دلیل از عمل زاهد انتقاد می‌کند و برای آن ارزش منفی در نظر می‌گیرد. دلیل اول مرتبه‌ای است که عمل زاهد در آن صادر می‌شود. مرتبه زهد مرتبه‌ای است مادون مرتبه عشق و رندی، و هر چیزی که به این مرتبه تعلق داشته باشد، در مقایسه با مرتبه رندی پست‌تر است. مقصود زاهد بهره‌مند شدن از نعمتهای بهشتی است، و اعمال او همه اسبابی است که زاهد را به این مقصود نزديك می‌گرداند. چون از دیدگاه رندی و عاشقی شوق به بهشت نقص است، لذا اسبابی هم که برای حصول این مقصود به کار گرفته می‌شود ارزش مثبت ندارد. این ارزشگذاری البته نسبی است و منوط به نظرگاهی است که شاعر اختیار کرده است. نویسندگانی چون شقیق زهد را از دیدگاه عقلی و شرعی در نظر می‌گرفتند و از هدف زاهد، در حد خود، ستایش می‌کردند و بالطبع از عمل او نیز تمجید می‌نمودند. اما از نظرگاه عشق و عاشقی، هر مقصودی جز معشوق باطل است و هر اسبابی که در جهت مقصودی غیر از معشوق حقیقی به کار گرفته شود

مشمول همین حکم می شود.

و اما دلیل دوم. حافظ وقتی از عمل زاهد انتقاد می کند در واقع نه از خود عمل بلکه از ارتکاب آن توسط زاهد انتقاد می کند. اعمال عبادی به خودی خود مذموم نیست؛ بلکه، بالعکس، پسندیده است. مفسرانی که با دیدی غیردینی (لائیک) و بنابر مذهب اباحی گری درباره ارزشگذاری حافظ در این باره قضاوت کرده اند مرتکب يك اشتباه بزرگ شده اند. آنها تصور کرده اند که حافظ مانند خود ایشان درباره اعمال شرعی داوری کرده است. حافظ را متفکری اباحی مشرب و زندیق پنداشته و لذا انتقاد او را از اعمال زاهد انتقاد از شریعت و دین انگاشته اند. درحالی که این غلط محض است. دیدگاه حافظ دیدگاهی است دینی و توحیدی و از این دیدگاه، هر کس که به اعمال عبادی (از قبیل نماز و روزه و حج) نگاه کند، آنها را اسبابی می بیند که موجب قرب انسان به حق تعالی و درک حقیقت توحید می شود. اما اشکالی که در منزل زهد پیش می آید این است که زاهد این معنی را قلباً در نمی یابد. اعمال وسیله ای است برای رسیدن به توحید. اما سؤال اینجاست که این وسیله را چه کسی می تواند درست و صحیح به کار برد؟ کسی که مقصود و غایت او توحید باشد، یعنی رند، نه کسی که مقصودی و غایتی دیگر اختیار کرده باشد. رند است که در نماز به یاد خم ابروی یار می افتد و محراب به فریاد می آید، اما زاهد در نماز خود به یاد چه می افتد؟ به یاد حور و قصور و سایه سدره و طوبی. نمازی که در آن مجال خم ابروی یار نباشد از نظر رند عاشق نماز نیست، وسیله ای است برای هواپرستی. همه اعمال زاهد وسیله ای است برای کامیابی او در جهان آخرت. کامجویی، چه از دنیا باشد و چه از آخرت، هواپرستی است نه خداپرستی. و هر چیزی که در راه هواپرستی صرف شود باطل است. بنابراین، اعمال زاهد به خودی خود ارزش منفی ندارد، بلکه ادای آنها توسط زاهد است که ارزش منفی به آنها می دهد. چنین حکمی را نه زاهد می کند و نه نویسنده ای که از دیدگاه عقلی و زاهدانه به موضوع نگاه می کند. فقط يك مؤمن حقیقی، يك عاشق و رند است که می تواند از عمل زاهد خرده بگیرد و او را ظاهر پرست و ریاکار و منافق بخواند. چه نفاقی از این بالاتر که زاهد نماز را که اسباب خداپرستی و توحید است به خاطر کامجویی خود در آخرت بگزارد؟

عمل زاهد وسیله ای است برای کامجویی. اما کامجویی چیست؟ عین

خودخواهی و خودپرستی. ریا و نفاق که حافظ به زاهد نسبت می دهد در همین خودخواهی و خودپرستی خلاصه می شود. زاهد در هنگام عبادت، حق عبادت و عبودیت را بجا نمی آورد. ظاهراً عبادت می کند و از راه عمل (نماز و روزه و غیره) دعوی خداپرستی می کند. این دعوی لازم نیست به زبان اظهار شود. نفس عمل عبادی زاهد را مدعی خداپرستی می نماید. اما از آنجا که دل زاهد جای دیگر است، و در واقع از بهر بهشت عمل می کند، ریاکار است و منافق. از یک طرف نماز می خواند و دعوی خداپرستی می کند، و از طرف دیگر کام خود می جوید و هوای نفس را می پرستد. خودپرستی و خودخواهی در ذات زاهدی است. اما رند به دلیل ترك مقام زهد و رفتن به ساحت عشق، دست از این خودخواهی برداشته است. زاهد در منزل زهد هم خودپرست است و هم خودپسند و خودبین. میان خودپرستی از یک سو و خودپسندی و خودبینی از سوی دیگر تفاوتی وجود دارد. خودپرستی انگیزه زاهد است برای عمل کردن، اما خودپسندی و خودبینی و غرور احساسی است که در نتیجه اعمال پدید می آید. زاهد در شوقی که به بهشت دارد خودپرست است. او برای رسیدن به بهشت و نعمتهای بهشتی و ارضای خودخواهی و خودپرستی دست به عمل می زند. پس از آنکه اعمالی را به جا آورد دچار خودبینی و خودپسندی و غرور می شود. از اینجا است که در قرن پنجم خواجه عبدالله انصاری در مقام انتقاد از احساس غرور و نازیدن زاهد به زهد خود می گوید: «عالم به علم نازد و زاهد به زهد نازد».^{۱۷} همین خودپسندی و نازیدن است که موجب می شود که زاهد، به جای اینکه چشم امید به رحمت و عنایت حق بدوزد و راه توکل بیوید، به عمل خود نگاه کند و خود را مستحق پاداش ببیند. بنابراین، عمل زاهد و توجه بدان باعث می شود که حجابی دیگر میان زاهد و خدا ایجاد گردد.

در انتقادی که حافظ از زاهد می کند هم خودپرستی او را در نظر می گیرد و هم خودپسندی و خودبینی و غرور او را. از یک جهت، زاهد را تحقیر می کند به دلیل اینکه مشتاق به بهشت است، یعنی خودخواه و خودپرست است؛ و از جهت دیگر، به دلیل اینکه مغرور اعمال خویش است. و تحقیری که حافظ از خودپسندی و

غرور زاهد می کند گاهی متوجه اعمال اوست، گاهی متوجه لباس او، یعنی خرقة، و گاهی متوجه سبحة و سجاده او. شاعر همه جلوه گریها و خودفروشیهای زاهد را در برابر «بی عملی» و نیاز و مستی رند قرار می دهد:^{۱۸}

زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز تا خود او را ز میان با که عنایت باشد
خرقه نشانه تعین و تشخیص زاهد (صوفی) است و حافظ نیز در مرحله ای که
هنوز از زهد بکلی فارغ نشده است خود این خرقة را به تن دارد. البته، حافظ در
اینجا در نهایت زهد و بدایت رندی است. از يك طرف خرقة بر تن دارد و از طرف
دیگر جامی در دست:

خرقة زهد و جام می گرچه نه در خور همند این همه نقش می زنم در طلب رضای تو
در این مرحله هر چند که حافظ هنوز زاهد است و خرقة بر تن دارد، ولی زهدش
ریایی نیست. وی در زاهدی است، اما مطلوب او رضای معشوق است نه هوای
نفس. به هر تقدیر، خرقة زهد نشانه وقوف شاعر در مرتبه عالم خلق است. و در
این مرحله، شاعر ممکن است جامی به دست گیرد، اما برای اینکه بتواند وارد
میخانه و خرابات عشق شود باید این خرقة را از تن به در آورد:

در خرقة ازین بیش منافق نتوان بود بنیاد ازین شیوه رندانه نهادیم
و آن را بسوزاند:

بسوز این خرقة تقوا تو حافظ که گر آتش شوم دروی نگیرم^{۱۹}
یا به آب خرابات بسپارد:

خرقة زهد مرا آب خرابات ببرد خانه عقل مرا آتش میخانه بسوخت

۱۸) این مقایسه میان اخلاق و کردار و اعمال و لباس زاهد و رند مضمونی است که به حافظ اختصاص ندارد؛ بلکه، بطور کلی، در آثار همه شعرای ذوقی و معنوی ایرانی دیده می شود. مثلاً عطار می گوید:

مذهب رندان خرابات گیر خرقة و سجاده بیفکن ز دوش
(دیوان، ص ۱۶۱)

۱۹) خرقة تقوا در این بیت نشانه منزل خوف است. همچنین صومعه و خرقة سالوس در این بیت:

دلم از صومعه بگرفت و خرقة سالوس سماع و عظم کجا نغمه رباب کجا؟

رند با سوختن خرقة و دست کشیدن از مصلحت بینی و عاقلی و عمل ریایی، از غرور و خودبینی و خودخواهی رهایی می‌یابد و، از این رو، حافظ هیچ گاه این صفات را به رند نسبت نمی‌دهد. اما، در عین حال، خواجه از «خودی» رند نیز سخن می‌گوید؛ و همان طور که خودبینی و خودخواهی او در منزل زهد حجاب او بود، در منزل عاشقی نیز خودی حجاب اوست:

تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز

منظور از این خودی و فرق آن با خودخواهی و خودبینی زاهد چیست؟

خودخواهی زاهد و خودی رند

موضوع «خودی» در حکمت ذوقی و معنوی بطور کلی و در شعر حافظ، بخصوص، موضوعی است که به بحث «روانشناسی» این حکمت مربوط می‌شود. پرسش از خودی، چه در مورد زاهد و چه در مورد رند، پرسش از هویت زاهد و رند است. هم زاهد و هم رند خود را «من» می‌خوانند و هویتی برای خود قائل می‌شوند. این دو هویت یا دو «من» با هم فرق دارند. اختلاف این دو «من» یا «خودی» را در اختلاف روانشناسی زاهد و رند می‌توان ملاحظه کرد. مدار این اختلاف را از راه يك واژه کلیدی در این حکمت می‌توان بیان کرد و آن «وقت» است. وقت در حکمت ذوقی منبع و منشأ همه حالاتی است که به دل دست می‌دهد - حالاتی چون فراق و وصال، ردّ و قبول، قبض و بسط، اندوه و شادی و امثال اینها. این حالات را اصطلاحاً «احکام وقت» می‌نامند.^{۲۰} احکام وقت مختص کسی است که عاشق باشد و صاحب دل. و رند عاشق است و صاحب دل، و لذا «فرزند وقت» (ابن الوقت) است. «فرزند وقت» نه در بند گذشته است و نه آینده (فردا). او حاضر وقت و حال است، اما «من» زاهد «من» عاشق نیست. زاهد

(۲۰) معمولاً در زبان شعر، از جمله شعر حافظ، وقتی وقت گفته می‌شود منظور همین احکام است، یعنی حالاتی چون شادی و غم و اندوه و قبض و بسط و غیره. ولی اصل معنای وقت منشأ و منبع این حالات است. وقت به عنوان منبع حالات و مصدر «احکام وقت» همچون ابری است در آسمان عالم جان که حالات گوناگون چون قطرات باران از آن فرود می‌آید و بر دل عاشق می‌نشیند. به دلیل تنوع این حالات، وقت را گاهی «بو قلمون وقت» نامیده‌اند. (برای تعاریف وقت رجوع کنید به حواشی سوانح، ص ۷۷ و ۷۸).

صاحب دل و وقت شناس نیست. او در فکر فرداست - به امید خوشی و شادی آینده است. در اینجا زاهد نه تنها خوشدل و شاد نیست، بلکه حتی غمگین و اندوهناک هم نمی تواند باشد. غم و اندوه اوقاتی است که به عاشق دست می دهد، و زاهد عاشق نیست. از اینجا است که حافظ وقتی می خواهد روانشناسی زهد و زاهدی را بیان کند، زهد را «خشک» و یا «عبوس» و زاهد را خام و گرانجان می خواند:

نوبت زهدفروشان گرانجان بگذشت وقت شادی و طرب کردن رندان پیدا است^{۲۱}

موضوع «خودی» هر چند مربوط به بحث روانشناسی حکمت حافظ است، اساس آن به بحث وجود (انتولوژی) مربوط می شود. زهد مرتبه ای است از مراتب هستی، و در این مرتبه زاهد در بند عالم خلق است. تعلق او به این عالم چیزی است که هویت او و خودی او را تشکیل می دهد - «در بند هر آنچه باشی آنی». بنابراین، «خودی» زاهد در مرتبه زهد خودی ملکی و خلقی است. اما همینکه زاهد دل از عالم خلق برمی کند و عاشق می شود و پیوندی جدید با معشوق برقرار می کند، از پرتو این پیوند و این نسبت، هویتی دیگر پیدا می کند. این هویت جدید «خودی» عاشقی یا رندی است. در مرتبه عاشقی و رندی، انسان يك قبله دارد و آن معشوق است. اما در عالم خلق، زاهد با کثرت خلق روبرو است. بهشت و حوریان بهشتی و نعمتهای دیگر آن خیال یا خیالاتی است که زاهد بدانها روی آورده است. این خیالات و آرزوها همان چیزی است که به هویت

(۲۱) احکام وقت متضاد است: هم شادی و طرب و خوشدلی و بسط است و هم غم و اندوه و قبض. رند در دیوان حافظ غالباً شاد و خوشدل است:

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی...

نیست در بازار عالم خوشدلی گر زانکه هست شیوه رندی و خوشباشی عیاران خوش است
اما گاهی هم به غم رند اشاره کرده است، مثلاً در این بیت می گوید:

آهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست رهروی باید جهانسوزی نه خامی بی غمی
پس زاهد نه فقط از خوشدلی و خوشباشی رندان بلکه از غم و اندوه ایشان هم (که غم و اندوه عشق است) محروم است.

زاهد قوام می‌بخشد. در حقیقت «خودی» زاهد مبتنی بر خیال است.^{۲۲} اما رند در مرتبه عاشقی، با پشت سر گذاشتن خیال بهشت، و حضور در محضر عشق، حاضر وقت خویش گشته و وجودی حقیقی پیدا کرده است.^{۲۳} بنابراین، خودی حقیقی خودی عاشق و رند است. با این خودی است که انسانیت انسان تحقق می‌یابد:

رندی آموز و کرم کن که نه چندان هنر است حیوانی که ننوشد می و انسان نشود
زاهد به دلیل اینکه هنوز قدم به ساحت عشق ننهاد و نسبتی با معشوق پیدا نکرده است انسان نیست. خودی او، اگر حتی بتوان آن را خودی نامید، خیالی و وهمی است. خیالات زاهد چیزی جز انعکاس هوای نفس او نیست. قبله او آرزوها و خیالاتی است که در سر می‌پروراند. و به همین دلیل است که حافظ او را «خودبین» و «خودپرست» می‌خواند. اما رند، با گذشت از مرتبه زهد و حضور در مرتبه رندی، در حقیقت به عین وجود عاشقی خود پی برده است:

یارب آن زاهد خودبین که به جز خویش ندید دود آهیش در آئینه ادراک انداز
دود آهی که از حسرت عشق برمی‌خیزد آئینه ادراک زاهد را که صورت خودی او در آن نقش بسته است لحظه‌ای تاریک می‌سازد و او را از خودبینی خلاص می‌کند. اما برای اینکه زاهد بتواند از این خودی پاک فارغ شود، باید با تیغ ملامت همه پیوندهای خود را با خلق قطع کند. پریشانی و خرابی و بی‌سرو سامانی همه اشاره به از هم پاشیدن قوام خودی زاهدی است.

۲۲) عطار در غزلی، که مطلع آن را قبلاً نقل کردیم، خودی زاهد را «خیال» (یعنی موهوم) و خودی عاشق را «حضور» خوانده می‌گوید:

ره عاشق خراب اندر خراب است ره زاهد غرور اندر غرور است
دل زاهد همیشه در خیالست دل عاشق همیشه در حضور است

(دیوان، ص ۴۹)

۲۳) با اینکه خودی عاشق حقیقی است و عاشق از پرتو این خودی فرزند وقت می‌شود، مع هذا این خودی باید سرانجام در خودی معشوق فنا شود. در آن مرتبه، او «خداوند وقت» (ابوالوقت) خواهد بود نه فرزند وقت. (رجوع کنید به فصول ۱۸ و ۱۹ سوانح. موضوع این دو فصل را نگارنده در مقاله‌ای به زبان انگلیسی تحلیل و شرح کرده و مشخصات آن چنین است: «مفهوم خودی و وقت نزد احمد غزالی»، جاویدان خرد، سال ۴، شماره ۲، پاییز ۱۳۶۰، ص ۸۰ تا ۸۷). همچنین رجوع کنید به لمعات عراقی، لمعه دهم.

در مرتبه زاهدی خودی کفر است؛ چه، خودبینی و خودرایی سراسر آینه ادراك زاهد را می پوشاند و مانع از این می شود که صورت معشوق در آن نقش بندد. اما در مذهب رندی «خودی» کفر نیست. رند دارای هویتی است و «منی». ولی «من» او چیزی نیست که متعلق ادراك (مُدْرَك) او واقع شده باشد. متعلق ادراك او معشوق است. «من» او کسی است که صورت معشوق را در آینه ادراك می کند و این «من» عاشقی است. از آنجا که در مقام رندی عاشقی هست و معشوقی، این مقام را «گیری» نامیده اند. چه، گیری مقام دویی است. همان طور که گبران در دیر مغان باده می نوشند، رند نیز در میخانه عشق، گاه از دیدار معشوق که در آینه جام افتاده است مست می شود و گاه از شراب عشق. حافظ وقتی می گوید «در مذهب ما باده حلالست» اشاره به همین گیری می کند. مذهب رند گیری است و در مذهب گبران باده حلال است، در حالی که در مذهب زاهدان خودبین و کافر کیش حرام. رند اگر چه با ترك خودبینی و خودرایی از کفر خلاصی یافته و به مقام عاشقی رسیده است، در بدایت رندی هنوز بر آیین گبران است. رند از کثرت خلق بیرون آمده و در دویی گرفتار شده است. برای رسیدن به توحید، رند چاره ای ندارد جز اینکه خود را از میان بردارد. از اینجا است که حافظ به خود خطاب می کند که:

تو خود حجاب خودی حافظ از میان بر خیز

یا در جای دیگر می گوید:

حجاب راه تویی حافظ از میان بر خیز

حافظ در مقام رندی خود را «تو» خطاب می کند، چه رندی مقام دویی است و در دویی است که «خودی» «تو» خوانده می شود. «تو» و «تویی» اشاره به خودی یا هستی عاشق است. راهی که «تویی» در آن حجاب است راه توحید و «اویی» است. رند با برداشتن خودی خود از میان، و خراب شدن از خود، به يك خودی دیگر قیام می کند و آن خودی معشوق است، و این همان خودی است که تویی حافظ در مصرعهای بالا حجاب آن آمده است.

بلا و جفا و درد ورنجی که رند می کشد همه در راه نیست شدن از «تویی» یا «خودی» رندی است، و چیزی که سرانجام عاشق را هلاك خواهد کرد تیری است که بر دل او خواهند زد:

تیر عاشق کش ندانم بر دل حافظ که زد اینقدر دانم که از شعر ترش خون می چکد.
 کشته شدن عاشق مرحله کمال رندی است، و این خود موضوعی است که ما
 امیدواریم بعداً در مقاله‌ای دیگر آن را بررسی کنیم. در اینجا ما باید يك موضوع
 دیگر را در نگاهی که رند به زاهد می افکند مطالعه کنیم و آن جنبه بیرونی نسبت
 این دوست. در این مطالعه، می خواهیم ببینیم که چرا خواجه در ساخت زبان
 خود رندی را برتر از زاهدی به حساب می آورد.

نسبت رند و زاهد در ساحت برونمعی
 قبلاً گفتیم که نگاهی که حافظ از نظرگاه رندی به مرتبه یا مراتب پایین می کند
 دارای دو جنبه است: یکی درونی و دیگر بیرونی. آنچه تا کنون شرح دادیم
 مربوط به جنبه درونی بود. معانی رند و رندی و زاهد و زهد (و همچنین واعظ و
 صوفی) را از حیث درونمعی در نظر گرفتیم و دیدیم که، از این نظر، زهد منزلی
 است که شاعر در مرحله‌ای می خواهد پشت سر گذارد و رندی منزلی است که
 می خواهد بدان قدم گذارد. شاعر در این مرحله در مرز زهد و رندی است. از يك
 جهت خرقة سالوس وریا در بردارد؛ و از جهت دیگر خواهان سوزاندن آن است.
 در صومعه است ولیکن ملول است:

دلم ز صومعه بگرفت و خرقة سالوس سماع و عظم کجا نغمه رباب کجا؟

در خلوت زهد به خیال زاهدی نشسته است، ناگهان مغیبه‌ای با چنگ و دف
 ظاهر می شود:

من به خیال زاهدی گوشه نشین و طرفه آنک مغیبه‌ای زهر طرف می زندم به چنگ و دف^{۲۴}

اما در ساحت بیرونی، زهد و رندی معانی دیگر دارند. البته، برونمعی زهد،
 همان طور که قبلاً گفته شد، اساساً فرقی با درونمعی آن ندارد و لذا، همان طور که
 زهد از حیث درونی به معنای پشت کردن به دنیا به دلیل خوف یا برای

(۲۴) مقایسه کنید با این بیت عطار (دیوان، ص ۵۷) که قبلاً هم نقل کردیم:

در دلم تا برق عشق او بجست رونق بازار زهد من شکست

بر خوردارى از نعمت‌هاى بهشتى بود، از حيث بيرونى هم زاهدی چیزی جز ترك دنیا و پرهیزگاری و تقوا و شوق به بهشت نیست. البته، در ساحت درونی، شاعر این معنی را در مورد خود در نظر می‌گرفت؛ ولی در ساحت بیرونی، آن را در مورد خلق، یعنی مردم و جامعه، در نظر می‌گیرد. در این ساحت، زهد روشی است که يك دسته از مردم در دینداری اختیار کرده‌اند. این مردم را شاعر به اعتباری زاهد و به اعتباری واعظ و به اعتباری صوفی می‌خواند. زاهد اسم عامی است برای هر کس که راه زهد و پرهیزگاری را دنبال می‌کند و اهل عمل و عبادت است؛ واعظ کسی است که انگیزه او در ترك دنیا خوف است؛ و صوفی کسی است که به کمال زهد رسیده است.

رسیدیم بر سر معنای رند و کسانی که با او هم‌خانواده‌اند، از قبیل خراباتی و قلندر و قلاش. این واژه‌ها در ساحت بیرونی، همانند زاهد و واعظ و صوفی، در مورد يك دسته یا طبقه از مردم به کار می‌رود. رندی و خراباتی‌گری و قلاشی، از حيث بیرونی، به کسانی اطلاق می‌شود که در عیش و عشرت و هواپرستی و میخوارگی و شاهدبازی (به معنای ظاهری) به سر می‌برند؛ و از لحاظ اخلاقی، معمولاً اشخاصی فاسد و گناهکار به شمار می‌آیند. بدیهی است که شاعری که بخواهد، با استفاده از ملاک دین، در حق این دودسته از مردم - زاهدان و واعظان و صوفیان از يك سو و رندان و خراباتیان و قلاشان و مقامران شهوتران از سوی دیگر - داوری کند، ناگزیر است که دسته اول را تحسین کند و دسته دوم را تقبیح. اما در شعر عاشقانه حافظ و بطور کلی اشعار شعری چون سنایی و عطار و عراقی و مولوی و سعدی چنین چیزی رخ نمی‌دهد. برعکس، این شاعران دسته اول را تحقیر می‌کنند و دسته دوم را می‌ستایند، و نکته اینجاست که این داوری را هم بر اساس ملاک دینی می‌کنند و جامعه نیز این داوری را از ایشان می‌پذیرد. در واقع، کاری که این شاعران، و در رأس ایشان حافظ، می‌کنند این است که خود را جزو دسته رندان و خراباتیان قرار می‌دهند و به آن مباحات می‌کنند. تا جایی که شاعران این واژه‌ها را از حيث بیرونی به کار می‌بردند، تحسین رندی و تقبیح زاهدی موجه بود؛ اما چگونه می‌توان معانی این واژه‌ها را در ساحت بیرونی در نظر گرفت و در عین حال همان داوری را از شاعران شنید؟

در پاسخ به این سؤال، اجمالاً می‌گوییم که شاعر در ساحت بیرونی واژه‌های

خراباتی را به دو وجه معنایی به کار می برد که يك وجه آن برونمعنی محض است و وجه دیگر آن جلوه بیرونی درونمعنی. وجهی که برونمعنی محض واژه است سایه ای بیش نیست، و این وجه مغلوب جلوه بیرونی درونمعنی واقع می شود. وجود این دو وجه معنایی در ساحت بیرونی در کنار هم یکی از رموز زبان شعر است. فقط شاعر است که می تواند در عین نگاهداشتن برونمعنی محض، درونمعنی را نیز به ساحت برونمعنی بیاورد و بر اساس آن در حق واژه ها و معانی آنها داوری کند. ببینیم چگونه.

شاعر در ساحت برونمعنی از يك لحاظ معانی واژه های خراباتی را از زبان طبیعی وارد زبان شعر می کند، ولی به جای اینکه زهد را بر رندی و تقوا را بر مستی و لاابالی گری و نماز و روزه را بر نظر بازی و شاهدبازی رجحان نهد، عکس این کار را انجام می دهد - زهد و تقوا و عاقلی و صلاح را تحقیر می کند و مستی و لاابالی گری و دیوانگی را ستایش. این داوری را هم شاعر با ملاک دین می کند، اما کاری که وی می کند این است که صفات رندان و خراباتیان و صفات واعظان و زاهدان و صوفیان را به صورت مجرد در نظر می گیرد و درباره آنها از دیدگاه باطنی داوری می کند. نکته اصلی در اینجا استفاده از همین دیدگاه باطنی است. بیاییم اول صفات زاهد را از این دیدگاه مطالعه کنیم.

زهد و زاهدی از لحاظ دینی مقبول و درخور ستایش بوده است. در همان دوره ای که حکمت ذوقی و معنوی در خراسان می خواست با شعر فارسی پیوند یابد، یکی از نویسندگان و مشایخ بخارا به نام ابوالبراهیم اسماعیل مستملی، در شرح تعرف، درباره ارزش زهد در جامعه دینی اظهار می کرد که «چون دوستی دنیا سر جمله گناهان است، ترك دنیا سر جمله طاعتها باشد». و از قول گروهی از بزرگان نقل می کرد که «هر که نام زاهد در دنیا بیافت هزار نام ستوده بیافت، و هر که نام رغبت کردن در دنیا بیافت هزار نام نکوهیده بیافت».^{۲۵} پس زهد به خودی خود مقامی پسندیده بوده است. اما رسیدن به این مقام خطراتی را هم به دنبال داشته است، خطراتی که باعث لغزش زاهدان یا مدعیان زهد و بالنتیجه بدنامی

(۲۵) شرح تعرف، ج ۳، ص ۱۲۱۹. این سخن را ابونصر سراج طوسی هم در اللمع (ص ۴۶) نقل کرده است.

ایشان می‌شد. این خطرات را مشایخ قدیم در سخنان کوتاه خود گوشزد کرده‌اند، و برای آشنا شدن با عمده‌ترین آنها بهتر است به تعریف دقیق زهد بپردازیم. تعریفی که ما تا کنون از زهد کرده‌ایم تنها پشت کردن به دنیا بوده است، اما این تعریف ناقص است. گوشه‌نشینی و ترك دنیا در واقع ظاهر زهد است. حقیقت زهد يك امر قلبی است. یکی از تعاریف مشهور زهد تعریفی است که جنید بغدادی کرده و گفته است که «زهد دست برداشتن از ملك دنیا و خالی کردن دل از تتبع است»^{۲۶}. پس زاهدی دو بخش است یکی خالی کردن دست از ملك و دیگر خالی کردن دل از تتبع و دوستی آن. مستملی بخش اول، یعنی خالی بودن دست، را مقام عام در زاهدی می‌خواند و خالی بودن دل را مقام خاص، و می‌نویسد: «حقیقت زهد خود قطع قلب است نه خلو^{۲۷} ید».

یکی از خطراتی که زاهدان را تهدید می‌کرد عدم توانایی ایشان در خالی کردن دل از دوستی دنیا بود. به عبارت دیگر، زهد و پارسایی در جامعه عموماً در گوشه‌نشینی و اعمال ظاهری خلاصه می‌شد. دست زاهدان از ملك دنیا خالی بود ولی قلبشان از دوستی آن پر. همین امر سبب انتقاد شاعران، بخصوص حافظ، از ایشان می‌شد. زاهدی که در ظاهر زهد می‌ورزید ولی دلش از دنیا اعراض نکرده بود در حقیقت منافق بود و ریاکار. از اینجا است که ملاحظه می‌کنیم که حافظ غالباً، در هنگام انتقاد از زاهدان، زهد ایشان را ریایی می‌خواند. او از دست زهدریایی در تاب است و از مستی زهدریا می‌خواهد به هوش آید. خرقة پوشیدن نشانه ظاهری همین زهدریایی است. زاهد و واعظ و صوفی همه خرقة پوشند و همه ظاهر پرست. در زیر خرقة، زاهدان زنار بسته‌اند. همان طور که خرقة نشانه ظاهری زهد است، زنار زیر خرقة نشانه دنیا دوستی و غفلت باطنی است:

به هیچ زاهد ظاهر پرست نگذشتم که زیر خرقة نه زنار داشت پنهانی

(۲۶) این سخن در شرح تعرف (ص ۱۲۲۰) و متن تعرف (ص ۹۳) به همین صورت است، ولی در کتابهای دیگر به صورتهای دیگر نقل شده است. در اللمع (ص ۴۶) به جای «تتبع»، «طمع» است («سئل الجنید رحمه الله عن الزهد. فقال: تخلى الايدي عن الاملاك و تخلى القلوب من الطمع») و در مناقب الصوفیة قطب الدین عبادی مروزی (به تصحیح نجیب مایل هروی، تهران، ۱۳۶۲، ص ۴۴) بدین صورت است: «خالی داشتن ظاهر از ملك و باطن از طمع». (۲۷) همان، ص ۱۲۲۰.

محل این زاهدان، چه خانقاه و چه صومعه و چه مسجد، نشانه دیگری است از همین ظاهر پرستی و ریا:

ز خانقاه به میخانه می رود حافظ مگر زمستی زهد ریا به هوش آمد
دلم ز صومعه بگرفت و خرقة سالوس سماع و عظم کجا نغمه رباب کجا؟

خطر دیگری که زاهدان را تهدید می کرد غرور و خودپسندی بود. مستملی، چنانچه دیدیم، خالی بودن دست از مُلک دنیا (و همچنین آخرت) را زهد عام نامید و خالی بودن دل را زهد خاص. اما پس از آن، در جای دیگر، هم خالی بودن دست و هم خالی بودن دل را زهد عام می خواند و از برای زهد خاص معنای دیگری ذکر می کند. این معنی به یکی از جنبه های عمیق روانشناسی زهد اشاره می کند. زاهد پس از اینکه هم در ظاهر و هم در باطن از دنیا اعراض کرد، دچار یک مشکل بزرگ می شود و آن حفظ نفس است. همین که زاهد از اشتغال به دنیا آزاد می شود، احساس راحتی می کند و از آن محظوظ می شود. علاوه بر این، «در زهد ثنا و محمّد خلق است و نیز حصول جاه است»^{۲۸}. بنابراین، همان «هزار نام ستوده» که زاهد در زهد می یابد سبب گرفتاری او می شود. در حقیقت چه بسا زاهد اساساً از برای تحصیل جاه و ثنا و ستایش خلق به زاهدی روی آورده باشد. به هر تقدیر، احساس راحتی و حفظ نفس و نیکنامی زاهد باعث می شود که خودبین و خودپسند و مغرور شود. زهد خاص از نظر مستملی ترک حظوظ نفس و منافع اجتماعی است که از راه زاهدی حاصل می شود، «و تا دل از این همه معانی بر نکند زهد نیست». انتقادی هم که شاعران ما، از جمله حافظ، از سلامت طلبی و مصلحت اندیشی و غرور و خودپسندی و خودبینی زاهدان در جامعه می کنند بیان شاعرانه ای است از همین نکته که مستملی اظهار کرده است. در حقیقت، حافظ وقتی زاهد را به خاطر غرور و خودپسندی و خودبینی نکوهش می کند، زهد او را کامل نمی داند. زهد زاهدان و واعظان و صوفیان مغرور و خودپسند ریایی است، چه دل ایشان هنوز از حب منافع زهد پاک نشده است. دلایل حافظ را برای انتقاد و تحقیر زاهدان و واعظان و صوفیان از لحاظ

(۲۸) شرح تعرف، ص ۱۲۲۵؛ و نیز رك. اللمع، ص ۴۶ و ۴۷.

اجتماعی و در ساحت برونمعنی ملاحظه کردیم. اما چه دلیلی دارد که شاعر در این ساحت معنایی و از لحاظ اجتماعی از زندان لابلالی و خراباتیان شهوتران ستایش کند؟

نکوهشی که حافظ از زاهدان و واعظان و صوفیان از لحاظ اجتماعی می‌کند همه از نظرگاه عاشقی و مقام ولایت است. در واقع، او از يك مرتبه اخلاقی برتر و مقامی که قلب در آن از چشمه عشق وضو ساخته و بر هر چه که هست چهار تکبیر زده است داوری می‌کند. و لذا طبیعی است که ما بگوییم که وی رندی و قلندری و قلاشی و خراباتی‌گری را در این ابیات به معنای درونی به کار برده است. این مطلب البته صحیح است و خود همان چیزی است که ما بازتاب درونمعنی واژه‌های خراباتی در ساحت بیرونی نامیده‌ایم. اما، در عین حال، معانی بیرونی این واژه‌ها نیز در این ابیات حضور دارند. به جرأت می‌توان گفت که در همه واژه‌های خراباتی در شعر حافظ - رند و قلندر و قلاش و شاهد و ساقی و مغ و مغچه و پیر مغان و زلف و خط و خال و بوس و کنار و می و شراب و باده و مستی و جام و غیره - معانی بیرونی و ظاهری این الفاظ حضور دارند. به عبارت دیگر، چنین نیست که حافظ در بعضی از ابیات خود رند را به معنای ظاهری به کار برده باشد و در بعضی دیگر به معنای عاشق و ولی، یا در بعضی از ابیات باده را به معنای باده انگوری به کار برده باشد و در بعضی دیگر به معنای عرفانی. این گونه تفاسیر در حقیقت زبان شعر را از معنی و باطن تهی می‌کند. زبان شعر عاشقانه، که زبان حکمت ذوقی و معنوی است، زبانی نیست که فقط از يك لایه معنایی تشکیل شده باشد؛ بلکه لایه‌های متعدد دارد. حتی وقتی بعضی از ابیات را مفسران به خیال خود تفسیر عرفانی می‌کنند و می‌گویند که مثلاً در اینجا معنی باده باده عرفانی است، این تفسیر هم «سطحی» است؛ چه، کاری که می‌کنند این است که يك معنی برای يك لفظ در نظر می‌گیرند. در حالی که در همانجا لفظ باده معنای ظاهری را هم افاده می‌کند. چطور ممکن است که ما لفظ باده را بخوانیم و بشنویم و معنای طبیعی آن به نحوی از انحاء در ذهن ما حاضر نشود؟ علت اینکه مفسران در بعضی از ابیات باده را باده انگوری می‌پندارند و نه چیز دیگر و در بعضی دیگر آن را باده عرفانی می‌پندارند و نه چیز دیگر این است که در اولی به دلیل سیاق عبارت (context) شدت ظهور درونمعنی بیشتر است و در دومی باز به دلیل سیاق عبارت

این شدتِ ظهور کمتر. بنابراین، درست نیست که ما بیاایم و ابیات حافظ را از لحاظ واژه‌های خراباتی به دو دسته تقسیم کنیم و بگوییم در يك دسته معانی این واژه‌ها بیرونی و منطبق با معانی آنها در زبان طبیعی است و در دسته دیگر معانی آنها درونی است؛ رند را گاهی به معنای بیرونی در نظر بگیریم و گاهی به معنای عاشق و ولی. وقتی رند و بطور کلی واژه‌های خراباتی در هر يك از ابیات حافظ ستایش می‌شود، هم معنای درونی آنها حاضر است و هم معنای بیرونی. ستایش از معنای درونی کاملاً قابل درك است. اما ستایش از معنای بیرونی آنها را چگونه می‌توان توجیه کرد؟

در پاسخ به این پرسش ما باید «مکانیسمی» را که شاعران فارسی‌زبان و حکمای ذوقی و معنوی ایران در شعر فارسی به کار برده‌اند شرح دهیم. این «مکانیسم» را ما انتزاع کردن صفات می‌خوانیم. این عمل ذهنی را ما در اینجا در مورد کاری که شاعر با «رند» می‌کرده است توضیح می‌دهیم؛ ولی این عمل در حق همه واژه‌های خراباتی صورت می‌گیرد.

رند، به معنای بیرونی و به عنوان يك شخصیت غیر اخلاقی در جامعه، صفاتی دارد. این صفات عبارت است از لاپالایی‌گری، بی‌قیدی، بی‌اعتنایی به آخرت، میخوارگی، مستی، شاهدبازی و غیره. رند به عنوان شخصیتی فرومایه کسی است که اهل عبادت و نماز و روزه نیست، بی‌عمل است، با خرقه و سجاده و مسجد کاری ندارد. بطور کلی این صفات بر دو دسته است: یکی سلبی و دیگر ایجابی. صفات سلبی رند صفاتی است که زاهدان دارند و او ندارد. و صفات ایجابی او صفاتی است که او دارد و زاهدان ندارند. مکانیسم انتزاع کردن عبارت است از جدا کردن این صفات از شخصیت اجتماعی رند. وقتی بی‌عملی و لاپالایی‌گری و بی‌قیدی و خرقه نداشتن و فخر نکردن به صورت منتزع در نظر گرفته می‌شود، حکمی که از لحاظ اخلاقی در برهه آنها می‌شود از آنها برداشته می‌شود. صفات سلبی رند در حالت انتزاعی همان صفاتی است که زاهدان ریایی به خاطر آنها مورد ملامت قرار می‌گرفتند. زاهد به دلیل شوقی که به بهشت داشت به آزادگی نرسیده بود. بی‌اعتنایی و بی‌قیدی در رندی در حالت انتزاعی همان آزادگی است، غرور و خودپسندی زاهد معلول عمل بود. این عمل در رند نیست؛ بنابراین، دلیلی برای غرور و خودپسندی او نیست. از خدا طلبکار هم

نیست. خرّقه بر تن نمی‌کند و به مسجد هم نمی‌رود و سجاده‌نشینی هم نمی‌کند و از این بابت به کسی فخر نمی‌فروشد. این صفات در زاهد مایه کدورت قلبی او می‌شد و چون در رند نیست، پس از این بابت کدورت قلبی ایجاد نمی‌شود.

در حق صفات ایجابی نیز همین عمل ذهنی انجام می‌گیرد. زاهد به خیال بهشت است، عمل او به خاطر منافعی است که در آینده نصیب او خواهد شد. اما رند از این خیال فارغ است. او اهل عیش و طرب و مستی است، به دنبال نقد وقت است. عمل او، باده‌خواری و مستی و شاهدبازی او، همه نقد است. عشق مجازی رند هم باعث می‌شود که از خودپسندی و خودخواهی بیرون آید. مستی و نظر بازی و شاهدبازی رند و اظهار عجز و نیاز او در برابر شاهد و ساقی بنای خودخواهی او را ویران می‌کند. این صفات ایجابی در حالت متّزع، منطبق با صفاتی است که انسان پس از عبور از منزل زهد و ورود به ساحت عشق پیدا خواهد کرد. شاعر این صفات سلبی و ایجابی را در نفس الامر مورد ستایش قرار نمی‌دهد. ارتکاب این اعمال با ملاک دینی و اخلاقی قبیح است. ولی شاعر با ارتکاب آنها کاری ندارد. او در داوری خود اصلاً کاری با رند به عنوان يك شخصیت اجتماعی ندارد و نمی‌خواهد در باره او داوری کند. این داوری کار زاهدان و واعظان است، نه کار اهل محبّت. صورت مجرد این صفات است که منظور نظر اوست، آن هم برای اینکه شاعر بتواند به حساب زاهدان برسد.

هرچند صفات رند در حالت انتزاعی و مجرّد در شعر مورد ستایش قرار می‌گیرد، در عین حال همین معانی بیرونی نیز خود دست در دست معانی درونی واژه‌ها دارند. مقام و مرتبه شاعر منزل عشق و مقام ولایت است. نظرگاه او ساحتی است و رای زهد نه مادون آن. به همین دلیل، ظهور واژه‌ها حتی در ساحت بیرونی و وقتی شاعر درباره شخصیت‌های اجتماعی زاهد و واعظ و صوفی سخن می‌گوید با معانی درونی آنها همراه است. درواقع، نوری که بر صورت انتزاعی و مجرّد صفات رند می‌تابد نوری است که از ساحت درونی به بیرون می‌تابد. اگر تابش درون‌معنی بر بیرون‌معنی واژه‌های خراباتی نباشد، شاعر نمی‌تواند در حق

آنها داوری کند، و اصلاً زبان او شعر نیست.

✽

نظر رند را به مرتبهٔ مادون خود، که مرتبهٔ زهد است، ملاحظه کردیم. پس از این باید دید رند دربارهٔ خود و هنرهای خود چه می گوید. صفات سلبی رندان، چنانکه گفته شد، صفاتی بود که در زاهدان بود، و در ایشان نه. ولی رندان صفات دیگری هم دارند که در زاهدان نیست. این صفات عبارتند از باده نوشی و مستی و نظر بازی و امثال اینها. شاعر با استفاده از همین واژه‌هاست که سعی می کند احوال و مواجید خود را در منزل عشق بیان کند.

[نشر دانش، سال ۹، شماره ۱]

(آذر و دی ۱۳۶۷)

فهرست راهنما

- آدم (ع) ۱۱۰ ح
 آشوری، داریوش ۱۴-۱۳ ح
 آملی، شمس‌الدین محمد ۱۲۱ ح
- ابراهیم (ع) ۲۵۹
 ابن جوزی ۲۱ ح، ۸۸ ح، ۱۴۸
 ابن حزم اندلسی ۴۹-۱۴۸ ح
 ابن خفیف ۲۶۹ ح
 ابن خلدون ۴-۳
 ابن دباغ ۱۴۹
 ابن رشد ۴-۳
 ابن سینا ۶، ۸، ۹، ۳۶، ۳۸، ۱۷۸
 ابن عراق کنانی ۲۱
 ابن عربی، محیی‌الدین ۴۳، ۸۹-۱۸۷، ۱۹۳، ۲۱۰-۲۱۱ ح؛ تأثیر آراء ~ در حافظ ۲۱۱ ح؛ تجلی اسماء از نظر ~ ۱۹۳؛ حضرت اعیان ثابته از نظر ~ ۴۳؛ رحمت عام و خاص از نظر ~
- ۱۲-۲۱۱ ح
 ابن فارض ۱۸۵
 ابن قیّم الجوزیه ۴۹-۱۴۸
 ابن یمن ۸۷
 ابوجهل ۱۹
 ابوحنیفه ۱۶
 ابوریحان ← بیرونی
 ابوسعید ابوالخیر، شیخ ۷۴ ح، ۲۹-۱۲۸، ۱۳۴، ۱۸۰؛ نگاه صوفیانه ~ به شعر عاشقانه ۱۲۹
 ابوسعید بن بختیشوع ۱۶۵ ح
 ابو عمرو بن العلاء ۱۷
 ابولهب ۱۹
 ابومنصور اصفهانی ۲۰۸ ح
 ابونصر مصاب (عقل مجنون) ۵۹ ح
 ابونعیم اصفهانی ۳۴-۳۳ ح
 ابونواس ۱۲۲ ح
 ابویوسف، قاضی ۶۶ ح

- ابی الشیخ ← عبدالله بن جعفر بن حیان
 احمد بن حنبل ۱۸-۱۶
 احمد حسن کاتب، خواجه ۷۶
 ارسطو ۲۴۰ ح
 ازرقی ۱۱۶
 اسکندر مقدونی ۱۸۳، ۱۹۴، ۲۴۱: راه ورسم
 «سکندری» ۱۸۳: معنای «سکندری
 دانستن» از نظر عرفانی ۸۴-۱۸۳
 اشعری (مذهب) ۱۸
 اعرج، سیف الدین ۱۶۲ ح
 افضل الدین کاشانی ۶-۷، ۹
 افلاطون ۱۰۴ ح، ۱۵۹-۶۰، ۱۶۵ ح: تمثیل
 غار در جمهوریت ~ ۱۵۹-۶۰
 افلوطین ۱۸۴ ح
 اقبال لاهوری، محمد ۵ ح
 امین ریاحی، محمد ۷۴ ح، ۸۲ ح، ۹۲ ح
 انجوی شیرازی، ابوالقاسم ۲۲۲ ح
 انصاری، خواجه عبدالله ۱۸، ۲۷۴
 انوری ۱۱۶
 اولکن، حلمی ضیا ۴ ح
 اوحدی ۹۲
 اوحدی بلیانی، تقی الدین ۸۷ ح
 اهل حدیث ۱۷
- بابا افضل ← افضل الدین کاشانی
 بادغیسی، حنظله ۱۲۶
 بایزید بسطامی ← بسطامی
 بخاری، ابوالبراهیم اسماعیل مستملی ۱۴،
 ۱۸، ۳۳-۱۳۱، ۲۶۱ ح، ۸۴-۲۸۲: بحث
 ~ درباره سماع ۱۳۲: تعریف زهد از
 نظر ~ ۸۴-۲۸۳
 بریه، امیل ۱-۲ ح
- بستی، ابوالحسن ۳۵ ح
 بسطامی، بایزید ۲۴، ۵۷، ۱۲۲ ح
 بشر یاسین، شیخ ابوالقاسم ۱۲۸
 بصری، حسن ۲۲
 بیرونی، ابوریحان ۱۳، ۱۵-۱۴ ح
 بیژن ۱۵۹ ح، ۱۶۸ ح
 بلخی، شقیق ۵۹-۲۵۶، ۲۶۱، ۲۶۳
 ۶۹-۲۶۵، ۲۷۲: منازل اهل صدق از نظر
 ~ ۵۷-۲۵۶
 بهلول (دیوانه مشهور) ۴۱، ۴۸، ۵۵،
 ۵۹-۶۴
- پدیدارشناسی، روش ۱۸-۲۱۷، ۲۲۲: ~ در
 مطالعه ادبیات ۲۱۸: معنای «افق» در ~
 ۲۳۶: معنای افق فکری شاعر و افق
 فکری مفسر در ~ ۲۳۶: یافتن افق
 فکری شاعر در ~ ۲۱۹: ~ و
 حافظ شناسی ۲۱۷، ۲۱۹
- الترمذی، حکیم ۱۸
 تهانوی ۲۱۱ ح، ۲۶۲ ح
 ثروتیان، بهروز ۹۳ ح، ۱۶۴ ح
- جامی، عبدالرحمن ۳۹، ۱۱۶ ح، ۱۲۲ ح،
 ۱۵۹ ح، ۱۶۹ ح
 جبرئیل (ع) ۹۷
 الجر، خلیل ۴، ۶
 جمالزاده، سید محمدعلی ۲۲۰ ح
 جنید بغدادی ۲۴، ۲۶۹، ۲۸۳: تعریف زهد از
 نظر ~ ۲۸۳
 جوزجانی ۱۵ ح

- حافظ در موارد بسیار: ابیات عرفانی ~
 ۲۰۳: اختلافات میان رند و زاهد از نظر
 ~ ۲۷۱: ارزش منفی واژه‌های «رندی»
 و «دیوانگی» در شعر ~ ۲۴۹: اشاره به
 رحمت عام و خاص در شعر ~ ۲۱۱:
 افق فکری ~ ۲۳۵-۳۶، ۲۳۸:
 تحقیقات درباره سوانح زندگی و اوضاع
 اجتماعی زمان ~ ۲۱۴: ~ و تصوف
 شعر فارسی ۱۸۱: تفکر قلبی ~
 ۲۱۶-۱۷: تمییز میان صفات و ذات رندی
 در اشعار ~ ۲۲۳: جهان بینی و عرفان
 نظری ~ ۸۰، ۱۷۹: حقیقت رندی از
 نظر ~ ۲۳۶: «خودخواهی» زاهد از نظر
 ~ ۲۷۶: «خودی» رند ~ ۲۷۶-۷۸:
 درباره روح و ارتباط آن با بو یا باد در
 اشعار ~ ۲۰۶: مقام رندی ~ ۲۷۰،
 ۲۷۹: دو مرحله زهد از نظر ~ ۲۶۵:
 دیدگاه عاشقی ~ ۲۶۹: دیوانه و
 دیوانگی در شعر ~ ۲۲۴-۲۵: ذات
 رندی ~ ۲۲۱، ۲۳۳: راز رندی ~
 ۲۲۲، ۲۳۰: رموز رندی ~ ۲۲۳، ۲۳۲:
 رند ~ ۲۴۶: رندی ~ ۲۱۴، ۲۱۹،
 ۲۳۰: روساخت و ژرف ساخت زبان ~
 ۲۲۳: ~ و زهد و رندی ۲۴۸: شاهدهی در
 اشعار ~ ۱۹۳: صفات رند از نظر ~
 ۲۲۰: قرب پیشینیان نسبت به ~ ۲۱۵:
 کمال رندی از نظر ~ ۲۸۰: مشاهده
 حقیقت رندی ~ با استفاده از سوانح
 ۲۴۰: معنای باد در اشعار ~ ۲۱۰:
 معنای بیرونی رند در شعر ~ ۲۸۶:
 معنای درونی رند در شعر ~ ۲۸۷:
 معنای رند و رندی در ساخت درونی شعر
 ~ ۲۳۱: معنای زاهد در اشعار ~ ۲۴۷:
 معنای «سکندری دانستن» در شعر ~
 ۱۹۵: معنای عالم سوزی رند در شعر ~
 ۲۳۳: مقام «گبری» در شعر ~ ۲۷۹:
 ملاحظه در شعر ~ ۱۸۵: نام بزرگ ~
 ۲۲۷: نظام عرفانی ~ ۱۹۶: نظرگاه ~
 ۲۶۸-۶۹: نظرگاه عاشقی و مقام ولایت
 در ~ ۲۸۵: نظر بازی در شعر ~
 ۲۰۱-۲۰۲: هنر اصلی ~ ۲۱۹: هنر
 اصلی ~ در جهان جان ۲۲۷
 حذیفه بن الیمان العبسی ۳۱-۳۰، ۳۶
 حفص بن غیاث، قاضی ۶۶ ح
 حکمت ۱۰: ~ اسلامی ۲: ~ اشراقی ۲،
 ۷: ~ اُنسی ۲۷۰ ح: ~ دینی ۱، ۱۵ ح،
 ۳۴: ~ دینی و ذوقی ۲۳۷، ۲۴۴: ~
 ذوقی ۲-۳، ۲۳۵، ۳۹-۲۳۸، ۲۴۲،
 ۲۶۲: ~ ذوقی و معنوی ۲۸۵: ~
 متعالیه ۲، ۵: ~ معنوی ۲۳۸: ~
 معنوی در مقابل «مفهومی» ۲۲۶: ~
 یونانی ۲۳: ~ خسروانی ۲۵
 حلاج ۲۴
 حنابله ۱۸: همچنین ← اهل حدیث
 حنفیان ۱۸
 خاقانی ۸۲، ۹۲
 خرقانی، ابوالحسن ۲۴
 خرمشاهی، بهاءالدین ۲۰۰-۱۹۸، ۲۰۶،
 ۲۱۱ ح، ۲۲۰ ح: ~ و تفسیر «شاهد» در
 حافظ ۱۹۹: ~ و شرح بیبی از حافظ
 ۲۰۳-۲۰۶
 خسرو ۱۴۸، ۷۲-۱۵۳، ۱۷۴، ۷۷-۱۷۶:
 اولین دیدار ~ با شیرین ۱۵۳، عشق

مخالفت ابن حنبل با ~ ۱۶: اهل حدیث
و مکروه دانستن ~ ۱۷: فلسفه و ~ ۸:
کلام الله و ~ ۲۲: ~ به عنوان وسیله‌ای
برای مقاصد کلامی ۱۵

ساختارگرایان ۲۲۳: روساخت و ژرف
ساخت زبان از نظر ~ ۲۲۳
سامانیان ۱۸

سبزواری، حاجی ملاهادی ۵
سراج طوسی، ابونصر ۲۴، ۱۲۷، ۱۳۱،
۲۶۱ ح، ۲۶۶ ح، ۲۸۲ ح
سعدی ۲۰، ۳۹، ۴۹، ۷۴ ح، ۱۲۲ ح، ۱۳۷،
۱۷۴، ۲۰۱-۱۹۹، ۲۶۹ ح، ۲۸۱
سلطان غزنه ← محمود غزنوی
سلمان ← سلمان فارسی
سلمان فارسی ۱۹، ۳۳-۳۴: از اهل بیت
شمرده شدن ~ ۱۹: «سابق الفرس»
بودن ~ ۳۴: تحقیق نوری مازندرانی
درباره ~ ۳۴ ح

سلمی، ابو عبدالرحمن ۲۴
سنایی ۱۵-۱۴، ۲۱-۱۹، ۳۶، ۳۹، ۷۲ ح،
۸۲-۸۰، ۸۳ ح، ۹۴-۹۳، ۱۰۳-۱۰۲ ح،
۱۰۹ ح، ۱۱۳، ۱۱۶-۱۱۸، ۱۲۲، ۱۸۱،
۲۲۷، ۳۸-۲۳۷، ۲۶۰، ۲۶۲ ح، ۲۶۹ ح،
۲۸۱: انتقاد ~ از فضلی عربی‌دان
۲۰: ~ و برابر دانستن زبان فارسی و
زبان عربی ۱۴: تلقی ~ از ماهیت شعر
۱۰۳ ح، ~ و حکمت دینی ۸۰ ح: شرط
ایمان اسلامی از نظر ~ ۱۹: به عنوان
خاتم الشعراء ~ ۱۰۹ ح: مراد ~ از
حکمت ۱۱۳: خودستایی ~ ۸۲
سهروردی، شهاب‌الدین (شیخ مقتول)

~ به شیرین ۱۷۷
خمرکی مروی، ابوالرجاء ۲۰۹-۲۰۶،
۲۱۱: بوی روح در شرح ~ ۲۰۷
خواجو ۲۴۱

خوارزمی، مؤیدالدین محمد ۱۳۹ ح
خیام ۲۲۷، ۲۵۰
خیامپور ۱۶۳ ح

دارا (یا داراب) ۱۸۳
ددرینگ ۳۳ ح
دستگردی، وحید ۷۴ ح، ۸۴-۸۷، ۹۳،
۱۶۴ ح
دقیقی بلخی ۱۲۷
دولت‌شاه سمرقندی ۷۹ ح، ۱۲۱ ح
دهخدا ۷۷ ح، ۸۷
دهلوی، امیر خسرو ۱۶۸ ح
دیلمی، ابوالحسن ۲۱ ح، ۱۴۹، ۲۶۹
دیلمیان ۱۸
دی بور، ت. ج. ۳-۶

الذهبی ۲۱ ح

رازی، امام فخر ۵، ۳۳ ح، ۱۲۴ ح
رامی، شرف‌الدین ۱۶۱، ۶۳-۱۶۲ ح
رامین ۵۴-۱۵۰، ۵۸-۱۵۷، ۱۶۶ ح، ۱۷۰ ح
رودکی ۱۲۷

روزبهان بقلی ۲۶۹ ح
ریتز، هلموت ۲۸ ح، ۴۳ ح، ۷۲ ح

زبان فارسی ۱، ۱۳-۱۲، ۲۲-۲۱: حکیم
الترمذی و استفاده از ~ ۱۸: فتوای
ابوحنیفه در استفاده از کلمات ~ ۱۶:

«نظرگاه قلبی» در ارزشگذاری واژه‌های
 ~ ۲۵۱: نوع عشق مورد نظر شاعر در
 ~ ۱۲۷: واژه‌های تحقیرآمیز و
 تحسین‌آمیز در زبان ~ ۲۴۹: واژه‌های
 خراباتی در ~ ۲۵۲-۵۵-۲۵۴، ۲۶۶:
 ورود واژه‌های خراباتی به زبان ~
 ۲۵۳: وصف اعضای تحتانی بدن در ~
 ۱۶۱ ح: وصف اعضای فوقانی بدن در
 ~ ۱۶۱

شقیق بلخی ← بلخی، شقیق

شهابی ۱۱۶

شهید بلخی، ابوالحسن ۱۲۶

شیخ، سعید ۴ ح

شیخ اشراق ← سهروردی

شیخ اکابر ← کرکانی

شیخ الرئيس ← ابن سینا

شیخ صنعان ۱۶۶ ح

شیخ طوسی ۷۷ ح

شیرین ۱۴۸، ۷۱-۱۵۴، ۱۷۴، ۷۷-۱۷۶

صادقی، علی اشرف ۷۶-۷۷ ح

صفوی، سیدحسن ۱۹۳ ح

طاهریان ۱۲۶

طرطوشی ۱۷ ح

طوسی، خواجه نصیر ۴-۶، ۳۸

عبادی مروزی، قطب‌الدین ۲۶۱ ح، ۲۶۶

ح، ۲۸۳ ح

عباسی، خلافت ۱۸

عبدالجبار، قاضی ۱۶ ح

عبدالرزاق کاشی ۲۱۱ ح

۵-۶، ۹، ۲۵، ۳۸، ۱۷۴: حکمت

خسروانی ~ ۲۵

سهروردی، شهاب‌الدین عمر (صاحب

عوارف/المعارف) ۳۳

سهروردی، ابوالنجیب ۱۳۸ ح

سهیلی خوانساری، احمد ۲۲۲ ح

سیوطی ۲۱ ح

شاپور ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۸

شافعیان ۱۸

شیدیز (اسب شیرین) ۱۷۰ ح

شبستری، محمود ۵، ۱۸۵، ۴۰-۲۳۹

شیلی ۲۶۱ ح

شریف، میانمحمد ۵

شریف پای سوخته ۱۹۱ ح

شعر فارسی: اختلاف ارزشگذاری در زبان

طبیعی و زبان ~ ۲۵۴: اوصاف معشوق

در ~ ۱۲۴: افق مشترك ~ ۲۳۹: افق

مشترك شعر عاشقانه و صوفیانه ~

۲۳۸: ~ به عنوان صورت حکمت دینی

۲۳۷: تحول معنایی الفاظ زلف و قد و

خَد و خال و چشم و ابروی معشوق در ~

۱۲۶: تدوین اصول و مبادی حکمت

ذوقی در ~ ۲۴۰: تصوف ایرانی در ~

۳۹: تقسیم اشعار عاشقانه ~ ۱۲۳:

توجه صوفیه به ~ ۱۲۵: دو منزل در

حکمت ~ ۲۶۰: زبان شعر عاشقانه و

مقدس در ~ ۲۵۲: ساحت بیرونی ~

۲۳۱: ساحت درونی ~ ۲۳۱: شعر

حکمت در ~ ۲۲۷ ح: موضوعات اصلی

~ ۱۲۳: «نظرگاه عقلی» در

ارزشگذاری واژه‌های ~ ۲۵۱:

عبدالله بن جعفر بن حیان (یا حبان) ۱۸
عبدالله محمد بن محمد حسینی بلخی ۲۱
عبدالواحد، مصطفی ۸۸ ح
عراقی، فخرالدین ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۲،
۲۲۶ ح، ۲۳۷، ۴۰-۲۳۹، ۲۶۹، ۲۷۸ ح،
۲۸۱: اقتباس ~ از احمد غزالی در باب
محبّ و محبوب ۱۸۹
عشق: آثار علمی درباره ~ ۱۴۸: آثار
فلسفی درباره ~ ۱۴۹: ~ اصلی ترین
موضوع اشعار صوفیانه ۱۲۳: ~ انسان
به پروردگار ۱۷۷: اینهمانی ~ و رندی
۲۳۵: ~ و ذات رندی ۲۴۶: ~ به
عنوان موضوع شعر ۱۲۳: حقیقت ~
۱۷۷: ~ در حکمت ذوقی ایران ۲۴۱:
درخت ~ ۱۵۵، ۱۵۹: ~ خسرو و ~
نظامی ۱۷۱: ~ و ذات رندی ۲۳۴: رنج
و سختی ~ ۱۶۸: رندی در ~ ۲۴۶:
شهود معانی در ساحت ~ ۱۶۳: ~
طبیعی و انسانی ۱۷۱: ~ طبیعی و
شهوانی میان خسرو و شیرین ۱۷۲:
ظهور ~ در انسان ۲۴۲: ~ عرفانی
۱۷۱: غیرت ~ ۲۴۴: کمال نظر در ~
۱۶۷: محلّ اولین دیدار در ~ ۱۵۹:
مراتب تشکیکی ~ ۱۷۷: مراتب
سه گانه ~ ۲۴۴: مراحل نظر در ~
۱۶۷: مرتبه معشوقی در ~ ۲۴۴: مرکب
~ ۱۷۰ ح: مسأله نظر در ~ ۱۷۴:
مظهر تام و تمام ~ ۱۷۶: منازل اصلی در
طریق ~ ۲۴۵: «نظر از روی اعتبار» در
~ ۱۷۳: نظر در ~ ۱۴۸: نظر شهوانی
در ~ ۱۷۳: «نظر عبرت» در ~ ۱۷۳:
نظرگاه ~ ۲۶۸: نمونه اعلای نظر در

~ ۱۷۸: واژه حافظ برای بیان مرتبه
خود در ~ ۲۳۸: واژه عطار برای بیان
مرتبه خود در ~ ۲۳۸
عطار، فریدالدین در موارد بسیار: ~
آغازگر عصری جدید در شاعری ۱۱۲:
احترام ~ برای دیوانگان ۷۰ ح: ارادت
~ به فردوسی ۷۳: استفاده ~ از
داستانهای دیوانگان ۵۷، ۶۸: استفاده
~ از زبان دیوانگان به عنوان پوشش
۵۳: افق فکری ~ ۲۳۸: اقسام شعر از
دیدگاه ~ ۹۶: انتقاد ~ از شعرای
پیشین ۱۱۲: انتقاد ~ از واعظان زمانه
خود ۶۷: برق عشق یا نور محبت از نظر
~ ۲۶۳: پیروی ~ از فردوسی ۱۱۶:
تعبیر ~ از فکرت قلبی ۲۱۷ ح: ~ و تعبیر
«زاییدن» و «شکفتن» از برای شعر ۲۰۲:
تفاخر ~ ۸۲، ۱۱۱-۱۲: تفاوت کلام
الهی با سخن فلاسفه از نظر ~
۲۷-۲۹: تلقی ~ از ماهیت شعر و
شاعری ۱۰۳ ح: تمییز گذاشتن ~ میان
دو شاعر ۱۵-۱۱۴: جایگاه شاعران
شعر فارسی از نظر ~ ۱۱۶:
جهان شناسی ~ ۱۰۷: حدّ حکمت از
نظر ~ ۲۸ ح: حکمت دینی ~ ۳۲-۳۰،
۳۶-۳۷: حکمت دیوانگان در مثنویهای
~ ۳۸، ۴۲: حکمت ذوقی ~ ۳۶:
حکمت سیاسی دیوانگان در مثنویهای
~ ۵۱، حکمت عملی دیوانگان در
مثنویهای ~ ۴۴: حکمت مطلوب ~
۲۷: حکمت معنوی ~ ۷۱: ~ و
حیض الرجال شمردن شعر ۱۱۰:
خصوصیت داستانهای دیوانگان در آثار

عیسی (ع) ۱۰۴ ح
عین القضاة همدانی ۲۵، ۳۵، ۱۴۰، ۱۴۵،
۱۸۱ ح، ۴۰-۲۳۹، ۲۵۹، ۲۶۲، ۲۶۹

غزالی، ابوحامد محمد ۳، ۱۴، ۵۲،
۱۳۷-۴۷؛ توضیح ~ درباره لفظ
خرابات ۱۴۴ ح؛ سماع صوفیه از نظر
~ ۱۳۷-۳۸؛ شعر حرام و حلال از نظر
~ ۱۳۷، ۱۴۰، شعر حکمت از نظر ~
۱۴۶ ح؛ ~ و گشودن ساحت دیگری
برای الفاظ عاشقانه ۱۴۶

غزالی، خواجه احمد ۲۷-۲۲، ۳۲-۳۵،
۱۲۱-۲۲ ح، ۱۲۴ ح، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۵۱،
۱۵۲ ح، ۱۷۰، ۱۷۹، ۱۸۱-۸۲،
۱۸۴-۸۶، ۱۸۹-۹۲، ۱۹۴، ۱۹۶-۹۷،
۲۳۹-۴۷، ۲۵۹، ۲۶۹ ح؛ اختلاف
سوانح ~ با شاهنامه ۲۳؛ ~ به عنوان
مؤسس تصوف نظری ادبیات فارسی
۱۳۷؛ تصوف نظری ~ ۱۹۶؛ حکایت
~ درباره کرشمه حسن و ضرورت
وجود عاشق ۱۹۰؛ حکمت دینی در
سوانح ~ ۳۵؛ حکمت معنوی و ذوقی
~ ۲۶؛ ردّ فلسفه یونانی از سوی ~
۳۵؛ ستایش ~ از فردوسی ۱۲۱ ح؛
شرح ~ بر «تائیه ابن فارض» ۱۸۵؛
غیرت عاشق از نظر ~ ۱۹۱؛ فرق میان
حسن و ملاحات از نظر ~ ۸۶-۱۸۵؛
فرق میان صفات عاشق و معشوق از نظر
~ ۱۸۴؛ کرشمه حسن و کرشمه
معشوقی از نظر ~ ۱۸۲، ۱۸۵؛ گذاشته
شدن اساس تصوف شعر فارسی به دست
~ ۳۲؛ گذشت ~ از فلسفه مشایی و

~ ۴۲؛ دید ~ نسبت به تاریخ شعر
فارسی ۱۱۵؛ دیوانگی در نزد ~ ۳۷؛
روانشناسی دینی در شعر ~ ۶۹؛ ~ و
روانشناسی شاعری ۱۰۱-۹۹؛ ستایش
~ از فردوسی ۷۹-۷۸؛ ~ به عنوان
شیخ الرئيس حکمت ذوقی ۲۲۷؛ عالم
قدس در نزد ~ ۴۳-۴۴؛ فرق سخن
پیامبر و شعر حکمت از نظر ~ ۹۷-۹۶؛
فقع به عنوان شعر اصیل در نزد ~ ۹۴؛
فقع گشودن ~ به پیروی از فردوسی
۷۴؛ فکرت قلبی در نزد ~ ۳۶؛
مابعدالطبیعه و حکمت نظری دیوانگان
در نزد ~ ۴۴؛ ماهیت شعر و شاعری از
نظر ~ ۷۲؛ معنای رمزی فقاغ و معنای
کنایی فقع گشودن در نزد ~ ۷۹؛ ممدوح
~ ۱۱۳؛ نخستین و مهمترین درس
دیوانگان در مثنویهای ~ ۴۵؛ نظر ~
درباره خودی زاهد و خودی «عاشق»
۲۷۸ ح؛ وجود دو اشکال عمده در سنت
فلسفی از نظر ~ ۲۷؛ ~ و حکمت ۱۰

عفیفی، ابوالعلاء ۸۸-۱۸۷ ح، ۲۱۰ ح
عقلای مجانین ۳۹، ۶۹، ۷۰ ح
علی (ع) ← علی بن ابی طالب (ع)
علی بن ابی طالب (ع) ۳۱-۳۰، ۳۶، ۱۲۲
علیان (دیوانه) ۶۶ ح
علی یف ۱۶۸ ح
عمر ← عمر بن خطاب
عمر بن خطاب ۱۷، ۳۰ ح
عمر و لیث ۱۲۶
عنصر المعالی کیکاوس بن اسکندر ۱۰۶ ح
عنصری ۹۲، ۱۱۶، ۱۲۷
عوفی ۱۱۶ ح

ققع گشودن ۱۲۳-۷۲: تعریف دستگردی از
 ~ ۸۴، ۸۶: تعریف قزوینی از ~
 ۸۴-۸۳: ۸۶: تعریف معزی دزفولی از
 ~ ۸۵، ۸۶: تعریف دهخدا از ~ ۸۷:

ترك تعبیر ~ بعد از حمله مغول ۷۴:
 رواج تعبیر ~ قبل از حمله مغول ۷۴:
 معنای ~ درداستانی از عطار ۹۰-۸۸:
 ~ در اشاره به بلندهمتی فردوسی
 ۷۹-۷۸، ۸۱: معانی ~ در فرهنگهای
 لغت ۸۰: ~ به معنای آشکار شدن و
 جلوه گر شدن ۹۱: ~ فردوسی در حمام
 ۷۶-۷۵: معنای نمادی ~ ۷۷: نسبت
 دادن ~ به فردوسی ۷۵: معنای رمزی و
 کنایی ~ ۸۰-۷۹: ~ سنایی ۸۰: ~ به
 معنای لاف زنی و تفاخر ۸۱، ۸۷: ~ به
 معنای شعر گفتن ۹۳، ۹۴: تعبیر ~ نزد
 شاعران ۹۳-۹۱: ~ و ماهیت شعر
 ۹۹-۹۴، ۱۰۵-۱۰۴: ~ و تفاخر شاعر
 ۱۰۷-۱۰۶، ۱۱۲

فلسفه: اسلامی ۱، ۲: تاریخ ~ ۴، ۷، ۹،
 ۳۸: سنت تاریخننگاری در ~ ۳-۲:
 مورخان ~ ۳-۲، ۶-۷، ۹: تاریخ نگاری
 ~ ۱: تاریخ ~ در ایران ۳: تاریخ ~
 قرون وسطی ۱: ح: تاریخ ~ غرب
 ۲-۱: ح: ~ مشائی ۲، ۱۰-۷، ۱۵: ح،
 ۲۶-۲۵، ۳۵، ۳۹، ۱۱۳، ۱۲۵: ~
 نوافلاطونی ۱۰-۹، ۱۵: ح، ۲۶-۲۴، ۳۵،
 ۳۹: ~ یونانی ۸-۷، ۲۴، ۳۷

فیض کاشانی، ملامحسن ۱۸۸ ح

قریب، عبدالعظیم ۱۶۳ ح
 قریب، یحیی ۸۲ ح

کلام ۲۷: معنای حسن از نظر ~ ۱۸۴:
 معنای سوانح ~ ۲۳: نظر ~ درباره
 مرکب عشق ۱۷۰ ح: ~ و حافظ ۱۸۲
 غنی، قاسم ۲۲۲ ح

الفاخوری، حنا ۴، ۶

فارابی ۳، ۸، ۳۶، ۳۸

فارمذی، ابوعلی ۲۴

فان اس، یوزف ۱۵ ح

فخرالدین علی صفی ۶۹ ح

فخر داعی گیلانی، محمدتقی ۱۲۸ ح

فخری، ماجد ۵

فرخی ۱۲۷

فردوسی در موارد بسیار: ~ و احیاء زبان

فارسی ۱۲: ~ و ایجاد نسبت میان

قومیت ایرانی و زبان فارسی با اسلام

۱۱: ~ و باز کردن راه بیان توحید در

شعر فارسی ۱۲۱: بهشتی شدن ~

۱۲۱: ~ و پیوند میان اسلام و ایران ۱۲:

دفاع مشایخ تصوف از دیانت ~ ۱۲۱ ح:

~ سرآمد «پختگان» ۱۱۵: فروغ

معنویت و توحید در شعر ~ ۱۱۹:

ماجرای وفات ~ ۱۱۹: «مرد حال»

بودن ~ ۱۲۲: همت بلند ~ ۱۱۷:

برای تعبیر «ققع گشودن» ~ ← ققع

گشودن

فرزان، محمد ۸۴

فرعون ۵۱

فرغانی، سعیدالدین ۱۸۵، ۱۹۰ ح

فرغانی، سیف ۸۳ ح، ۲۴۰

فروغی، محمدعلی ۲ ح

فرهاد ۷۴-۱۷۳، ۱۷۶

- القزوينی، زکریا بن محمد ۷۶ ح
قزوينی، علامه محمد ۷۴ ح، ۷۶ ح، ۸۳-۸۶، ۸۸، ۱۰۱، ۲۲۲-۲۳ ح
قشیری، ابوالقاسم ۲۴، ۳۱-۳۳ ح
قمی، نجم‌الدین ابوالرجاء ۹۱ ح، ۱۰۲ ح
قوچانی، عبدالله ۷۵، ۷۷ ح
کاپلستون، فردريك ۱ ح
کاشانی، محمود ۱۸۱ ح، ۲۶۲ ح
کربن، هانری ۷-۴، ۹، ۱۵ ح
کرکانی، شیخ ابوالقاسم ۲۴، ۱۱۹-۲۰ ح
۱۲۱ ح؛ ماجرای نماز ~ بر فردوسی ۱۱۹
کلابادی، ابوبکر ۱۸، ۲۴، ۱۲۷، ۱۳۱ ح
۲۶۱ ح
کندی ۳، ۸، ۱۶۵ ح
گرگانی، بوسلیک ۱۲۶
گرگانی، فخرالدین اسعد ۵۳-۱۵۰، ۱۷۳، ۲۰۲؛ مسأله نظر در شعر ۲۰۲
گلرخ ۱۵۹ ح، ۱۶۹ ح
گوتاس، دیمتری ۱۶۵ ح
گولدتسیهر ۱۷ ح، ۲۱ ح
گوهرین، سیدصادق ۴۱ ح، ۴۴ ح، ۷۲ ح، ۸۲ ح
لقمان سرخسی ۴۱
لیلی ۱۷۶
مجنون ۱۷۶
محبوب، محمد جعفر ۱۵۱ ح
محمد(ص) ۱۹-۱۸، ۲۸، ۳۰ ح، ۳۱، ۳۳-۳۴، ۶۳، ۶۹ ح، ۹۸-۹۷، ۱۲۲، ۲۵۹، ۱۳۸
محمد بن احمد قرشی ۶۹ ح
محمد بن جامع صیدلانی ۸۸ ح
محمد بن داود ظاهری ۸۸-۸۹ ح
محمد بن منور ۱۲۸
محمود ← محمود غزنوی
محمود غزنوی، سلطان ۵۲-۵۱، ۵۶، ۵۸، ۶۰، ۶۴-۶۵، ۷۳، ۷۵-۷۸، ۸۱ ح
۱۱۶-۱۷
محیط طباطبایی ۲۱ ح
مدبری، محمود ۸۷ ح
مدرسیان ۱ ح
مرتضوی، منوچهر ۲۵۳ ح
مروزی، شیخ ابوعلی سیاه ۲۰۹
مریم(ع) ۱۰۴ ح
مستملی بخاری ← بخاری
مشرقی، فیروز ۱۲۶
مصطفی(ص) ← محمد(ص)
معزی دزفولی، شیخ محمدعلی ۷۴ ح، ۸۵-۸۶
معشوق طوسی، محمد
معصومی همدانی، حسین ۲۰۳
معلم یزدی ۳۳ ح
معین، محمد ۸۶ ح، ۱۸۳، ۲۲۸
مکتب اصفهان ۵
ملاصدرا ۴-۵، ۳۸
منجیک ترمذی ۱۲۷
منزوی، علیتقی ۱۴۰ ح
منیره ۱۵۹، ۱۶۸ ح
مودود (شیخ عین‌القضاة همدانی) ۲۶۲ ح
موسی(ع) ۵۱

- موسی بن سیار اسواری ۱۵
مولوی، جلال الدین محمد ۵، ۲۰، ۲۵، ۳۵، ۳۷، ۱۳۷، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۹۱، ۲۲۶، ۲۳۷-۳۸، ۲۴۰، ۲۸۱؛ ~ و تصوف شعر
فارسی ۱۸۱؛ نظر ~ درباره استغنا
خداوند ۱۹۱
میبدی، ابوالفضل ۳۳
میرداماد ۴-۵
مینوی، مجتبی ۱۹
- ناتل خانلری، پرویز ۱۸۲، ۲۲۲-۲۳
ناصر خسرو ۷-۹، ۷۷
نجم الدین رازی (دایه) ۷۴، ۹۱-۹۲، ۱۸۱
نصرالله منشی (مترجم کلیله و دمنه) ۱۹
نظام ۱۶
نظام الملك طوسی، خواجه ۵۲
نظامی عروضی ۷۶-۷۷
نظامی گنجوی ۳۹، ۷۹، ۸۶-۸۴، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۵، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۲-۶۵، ۱۶۶
۱۶۶، ۷۰-۱۶۸، ۱۷۲-۷۷، ۲۰۲؛
کنایه فقع گشودن در شعر ~ ۸۴؛ نظر
~ درباره عشق ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸
نعمانی، شبلی ۱۲۸
- نعمت الله ولی، شاه ۲۳
نفیسی، سعید ۱۲۹
نوح (ع) ۱۰۱
نوری مازندرانی، حاج میرزا حسین ۳۴
نویا، پل ۲۵۶
نیشابوری، ابوالقاسم حسن ۴۱-۴۰، ۴۶
نیشابوری، شیخ ابوبکر ۵۸-۵۷
وراوینی، سعدالدین ۸۳، ۸۶-۸۵، ۱۲۱
ویس ۵۱-۱۵۳، ۵۸-۱۵۷، ۱۶۶
- هارون الرشید ۴۸-۵۹
هایدگر، مارتین ۱۰۴
هجوی، علی بن عثمان ۱۴، ۱۸، ۲۴
۳۹-۱۲۹، ۱۴۵؛ شعر حرام از نظر ~
۱۳۴
هرمز ۱۵۹، ۱۶۹
هگل ۱
همای، جلال ۱۴
هومن، محمود ۲۲۰
یاقوت ۱۷
یوسف (ع) ۱۵۹، ۱۶۹



